UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
3 1761 02186700 7

N
6450
.S35
1922
SMC

DIE SECHS BÜCHER DER KUNST

Herausgegeben von Prof. Dr. A. E. Brinckmann

Die Kunst des Altertums — Prof. Dr A. v. Salis
Die Kunst des Orients — Dr. E. Kühnel
Die Kunst des Mittelalters — Prof. Dr. J. v. Schlosser
Die Kunst der Renaissance — Dr. K. Escher
Die Kunst des Barocks und Rokokos — Prof. Dr. A. E. Brinckmann
Die Kunst der Gegenwart — Dr. P. F. Schmidt

Berlin-Neubabelsberg
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m. b. H.

DIE SECHS BÜCHER DER KUNST

Sechstes Buch

DIE KUNST DER GEGENWART

von

Dr. Paul Ferdinand Schmidt
Direktor des Stadtmuseums zu Dresden

Berlin-Neubabelsberg
Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion m.b.H.

UNIVERSITY OF ST. MICHAEL'S COLLEGE
TORONTO

Arnold Böcklin, Frühlingsreigen (phot. Bruckmann)
Dresden, Staatsgalerie

Einführung

1. Oskar Kokoschka, Dent du Midi. Köln, Wallraf-Richartz-Museum
(Phot. Stoedtner)

Überschätzen wir unsere Leistungen nicht, indem wir gestehen müssen: daß eine Geschichte des 19. Jahrhunderts nur eine europäische Kunstgeschichte enthalten kann; und daß auch innerhalb Europas nur wenige Länder in Betracht kommen, Frankreich und Deutschland voran. Der Ton muß auf der Zeit liegen; die Zivilisation Europas, die sich im 19. Jahrhundert über die ganze Erde verheerend ergoß, hat in allen Weltteilen die Reste eingeborner Kunst so gut wie vernichtet. Am längsten hielt sich noch, dank der Abschließung des Landes, die japanische, aber auch ihre Ausläufer, wie die letzten Meister des Holzschnittes Hokusai und Hiroshige, sind der Entwicklung der früheren Jahrhunderte hinzuzurechnen. Was heute noch an Kunstgewerbe im nahen und fernen Orient, an Skulpturen in Afrika und Polynesien gemacht wird, ist bestenfalls ein schwacher Abglanz früherer Herrlichkeiten; und lohnt nicht, in einer Kunstgeschichte der letzten Zeit aufgenommen zu werden.

Anders aber würde sich die Frage stellen, wenn man sie auf die gesamte Kunst früherer Jahrhunderte und Jahrtausende erstreckte. Unser Hochmut hat sich daran gewöhnt, immer nur den kleinen Ausschnitt west- und südeuropäischer Kunstübung als Kunst schlechthin zu betrachten. Es ist nichtsdestoweniger der gröbste Irrtum, ihr auch nur eine führende Stellung in der Kultur des Erdballs zuzuweisen. Künstlerisch betrachtet ist Europa nur als eine zeitlich und lokal begrenzte Provinz Asiens anzusprechen, deren Werke beinahe unbedeutend werden neben dem jahrtausendealten Schatz der großen Kulturvölker.

Eins hat Europa freilich vor den älteren Kulturen voraus, daß seine Kunstentwicklung turbulent von zwei großen Gegensätzen bewegt wird, wie sie die stetigen ruhevollen Kunstäußerungen der anderen

2. Gottfried Schadow, Liegende (Phot. Bard)

Erdteile nicht kennen; so daß seine Geschichte beinahe etwas Romanhaftes bekommt. Nur der Europäer kennt in seiner Geistesgeschichte den Kampf der Vernunft mit dem Instinkt; und just in der Kunstgeschichte der letzten 150 Jahre prägt er sich mit der Schärfe aus, die jene schlechthin interessant macht. Das Eine, die rationalistische Auffassung der Welt, erhält als das Erbe der Renaissancekultur gegen Ende des 18. Jahrhunderts seine äußerste Zuspitzung in der Kunstlehre Winckelmanns und dem ihr nachfolgenden Klassizismus; und sogleich gebiert die Übersteigerung den Gegenschlag des anderen Prinzips in der Romantik, die geistesgeschichtlich aus derselben Wurzel entspringt wie Mystik und gotische Kunst des Mittelalters. Dieser Kampf aber bildet nur den Auftakt des erweiterten Schauspiels von 1830 bis zur Gegenwart: der siegreiche, den größten Teil des Jahrhunderts beherrschende Materialismus, Geschöpf und Enkel der klassischen Diesseitsauffassung, wird um die Jahrhundertwende erschüttert und schließlich abgelöst von der neuen Gesinnung, die der Romantik verwandt, nach dem Geistigen und der Tiefe der Dinge strebt und sich am stärksten verwandt fühlt den religiösen Grundlagen der asiatischen und der eigenen mittelalterlichen Kultur. Das ist der Sinn dieser großen Auseinandersetzung, die wir unter den Schlagworten Impressionismus und Expressionismus erleben: der Kampf des Geistes gegen die Materie, des romantischen Gefühls gegen die vernunftgemäße Erfassung der Welt durch die Sinne. Es gibt noch mancherlei Schlagworte dabei und viele Parallelerscheinungen. Wichtig aber ist, die verworrene Vielheit der Erscheinungen auf den Nenner dieses einen Kräftespiels zu bringen, das seit der Völkerwanderung Europas Kulturgeschichte bestimmt, mit besonderer Energie aber die der letzten 150 Jahre.

3. Dominique Ingres, Badende

Denn Kunst kann nicht als Ding an sich betrachtet werden. Immer ist sie das sichtbarste Symbol einer Geistesverfassung der Menschen und ihrer Zeit, und gleich der Philosophie, Dichtung und Religion ein Ausdruck für das Verhalten der Menschheit zur Welt und zu Gott. Immer werden wir letzten Endes ihre Formen, bis zum Ornament hinab, zurückführen können auf ein vorherrschendes Gefühl für das

Diesseitige, Lebensbejahende, Vernünftige (Klassizismus, Naturalismus) oder für die Relativität des Irdischen und für das Geheimnisvolle alles Daseins, das eigentlich religiöse Grundmotiv, wie es sich in Romantik und jüngster Kunst offenbart.

4. Alexander Archipenko, Liegende. Marmor (Phot. Stoedtner)

Fortschritte einer immerwährenden Steigerung zum Vollkommnen gibt es so wenig in der Kunst, wie in allen anderen menschlichen Verrichtungen, sondern nur ein Auf und Ab, einen ewigen Kampf der Prinzipien. Große Künstler, die das Kunstwollen ihrer Zeit auszudrücken verstehen, hat jede Periode hervorgebracht, und der Maßstab des sogenannten „Könnens", der äußerlichen Naturwahrheit, ist von vornherein abzulehnen, weil er aus einer einseitigen Erziehung auf das ästhetische Ideal der italienischen Renaissance hin geschöpft ist und nicht aus der Kunst selbst. Dieses Ideal der Körperschönheit ist ja eben nur das Produkt des einen großen Prinzips, das von dem anderen bekämpft wird; und niemals kann man sich Erscheinungen der Gotik oder der Kunst unserer Gegenwart mit einem solchen einseitigen Maßstab nähern. Geistige Dinge müssen mit anderen Mitteln ausgedruckt werden als mit denen der photographischen Naturtreue. Die großen Kulturen Ägyptens, Indiens, Chinas, die junge Kunst der Mittel- und Südamerikaner vor ihrer Unterwerfung durch die Spanier, die Skulptur aller primitiven Völkerschaften und nicht zuletzt die mächtigen übersinnlichen Schöpfungen byzantinischer und romanischer Epochen sind unwiderlegbare Zeugen transzendentaler Formauffassung. Europäischer Bildungsdünkel hat sie bis vor kurzem als stümperhafte Versuche, als steckengebliebenes Anfängertum bemitleidet. Heute erkennen wir in ihnen die stärksten Offenbarungen menschlichen Kunstgeistes, Zeugen eines verwandten Ringens um antinaturalistische Gestaltung, wie sie einer religiöser und innerlicher gewordenen Zeit ansteht, und die mit dem Maßstab der „Richtigkeit" und „Natürlichkeit" zu messen ungefähr so sinnreich ist, als wenn man die Unberechenbarkeit organischer Gebilde mit der Exaktheit unserer Maschinen vergleichen wollte. Dies war zu sagen, obgleich es heute schon zur Banalität geworden ist, weil die Macht der Schule und ihrer ästhetischen Phrasen immer noch stärker ist als das Vermögen eigener unbefangener Anschauung.

5. Erich Heckel, Sitzender Mann. Dresden, Städt. Sammlungen

6. Bonaventura Genelli, Totenwächter Minos. Radierung zu Dante

Kulturgeschichtliche Bedingungen

Mit dem großen Kerbschnitt der französischen Revolution wird auch in der Geistesgeschichte Europas der Eintritt einer neuen Epoche bezeichnet. Doch eilt der Geist weit der schwerfälligen Maschinerie des politischen Geschehens voraus und kündet, wie im Soziologischen und der Philosophie, auch in der Kunst das Eintreten des Umsturzes Jahrzehnte vorher an. Eine deutliche Parallele zu Rousseaus Naturlehre bildet das theoretische Wirken von Winckelmann, der um 1760 sein Ideal von der Nachahmung der Griechen verkündet. Er ist der Revolutionär, der der despotisch orientierten, in malerischer Üppigkeit schwelgenden Kunst seiner Zeit (des Rokoko) das bürgerliche Ideal der strengen Form entgegenwirft. Beispiellos, aber bezeichnend für die rationalistische Einstellung des neuen bürgerlichen Europas ist die Wirkung dieses Gelehrten: die Künstler folgen ihm in allen Ländern, und Frankreichs Malerei wird zum Beweise der gleichen Grundgesinnung in Politik und Kunst. David, der Meister der Revolution, ist Repräsentant des folgerichtigen Klassizismus in Form und Inhalt, und seine gemalten Römer werden unzweideutig als Sinnbilder des revolutionierenden Volkes genommen. Der neue, der bürgerliche Geist siegt in der Verkleidung der Toga über die Malerei des hierarchischen und staatlichen Despotismus, wie sie sich mit so verlockender Gestalt in der Verfeinerung des Rokoko offenbart hatte. Und mit dem Bürgersinn siegt der Rationalismus auf der ganzen Linie; eine späte aber sichere Frucht der Aufklärungsliteratur, die das Glück des Menschen in die Hand seiner eigenen Vernunft gegeben hatte. Noch heroisch drapiert, dem ersten, mächtigen Aufschwung der Seelen entsprechend, trägt diese Bürgerkultur doch bereits alle Keime zur Nüchternheit und Wirklichkeitsanbetung des 19. Jahrhunderts in sich; und man braucht nur die ganze Folgenentwicklung zu übersehen, um ihren logischen Zusammenhang mit Winckelmann und dem revolutionären Klassizismus zu durchschauen, wie er sich in Frankreich, dem führenden Lande, in so wundervoller Lückenlosigkeit an der Reihe der Namen erweist: David, Gericault, Delacroix, Daumier,

Courbet, Manet und Monet. Denn um die große Linie im Auge zu behalten, ist es wichtig, auf das zu achten, was die Zeit wahrhaftig repräsentiert; und dabei hat Deutschland, von allen übrigen Ländern ganz zu schweigen, nur eine begleitende Stimme, der auch die Gegenwirkungen und Dissonanzen zufallen. Zu diesen gehört vor allem der Rückschlag der Romantik und des Nazarenertums, der in der Geschichte der französischen Kunst keine Stätte im eigentlichen Sinne findet und wesentlich auf Rechnung des deutschen Idealismus zu setzen ist.

1. David, Bildnis der Mme. de Verninac. Paris (Phot. Bulloz)

In dem rationalistischen Element, das solchergestalt mit der Revolution zur Herrschaft gelangt, steckt der Skeptizismus des 19. Jahrhunderts mit der Kritik an der eigenen Fähigkeit des Aufbaues. Man greift zur Wiederholung der alten klassischen Formen, weil man seiner Kraft mißtraut, sein Weltbild aus Eigenem aufzurichten; und als natürliche Folge sehen wir in den begleitenden Künsten — denn schöpferisch bleibt sehr bald nur die Malerei — die Wiederholung aller vergangenen Stile im 19. Jahrhundert sich vollziehen. Auf Griechenland und Rom folgt Byzanz, das romanische und gotische Mittelalter, Renaissance, Barock und Rokoko; und das nicht einmal, sondern mehrfach in immer schnellerer Folge von Architektur und Kunstgewerbe als Kursus durchgenommen. Man mag diese Nachahmungssucht beklagen, sie hat uns nicht zu erfreulichen Erscheinungen verholfen; aber sie war unausweichlich in der geistigen Verfassung Europas begründet und trat darum, als Folge der Revolution, als bürgerliche Unfähigkeit des Stilschaffens, als zwangsläufige Entwicklung des klassizistischen Gedankens überall gleichmäßig auf, wo Europäer wohnten, in Paris so gut wie in Kalifornien und Australien. Das Weltbild dieser Menschen, die Kunstwerke durch Nachahmung vergangener Werte herzustellen glaubten, war ein bewußt gedachtes, ein nur mit den Sinnen greifbares, materielles, allen Geistes entbehrendes. Und wenn es ihm gelang, wenigstens in der Malerei, in Gestalt naturalistischer, naturnachahmender Werke neue Wege zu finden und Kunst aus erster Hand zu schaffen, so lag das daran, daß in der Darstellung der Wirklichkeit noch sehr große Gebiete für geniale Formsucher unentdeckt lagen.

Der Umsturz hatte aber nicht nur eine andere Art zu sehen mitgebracht, er hatte vor allem mit den alten Mächten die ehemaligen Auftraggeber fortgefegt oder verändert, eine neue wirtschaftliche Grundlage für die Kunst geschaffen und damit die Inhalte völlig verändert. Statt Kirche und Fürsten kamen jetzt für Erteilung von Aufträgen der unpersönliche Staat und die bürgerliche Einzelperson in Frage und beide verlangten eine ähnliche Einstellung: das große Historienbild, aber auf bürgerliche Instinkte hin orientiert, auf patriotische, sittliche und Menschheitsideen, und auf der anderen Seite Porträt, Landschaft und Genre (das aller heroischen Gesinnung entkleidete Historienbild für die gute Stube). Man erkennt sofort die Gefahren dieser neuen Einstellung, sobald sie aus der heroischen Generation von 1810

8. Jakob A. Carstens, Die Helden im Zelt Achills. Karton. Weimar, Museum

9. Peter Cornelius, Faust und Mephisto. Federzeichnung. Frankfurt, Städel

in das Blachfeld der Restaurationszeit hinausgreift: Überwiegen des gedanklich-gelehrten Inhalts und die Kleinlichkeit dumpfer Stubenluft. In der Tat hat es ungeheurer Anstrengungen und einer Zivilcourage bedurft, die der ganzen Mitwelt Trotz bot, um die Kunst in solchen Situationen zu retten. Es kam so weit, daß nicht die bei Lebzeiten berühmten und geehrten Künstler, sondern fast ausnahmslos und in allen Ländern die verachteten und vergessenen Männer es waren, deren Genie die Entwicklung trug; und daß es in diesem Jahrhundert kaum einen Großen gegeben hat, dessen Kennzeichen nicht Haß und Beleidigung durch die Zeitgenossen, dessen Schicksal nicht Armut und Verlassenheit gewesen wäre, sofern er sich nicht in andrer Weise schadlos halten konnte; was bei manchen nicht zum Heile der Kunst geschah. Es braucht kein Name genannt zu werden: die Liste der Großen ist die Liste der Verfehmten! Und man wird nicht fehl gehen, in dieser widernatürlichen Ordnung der Dinge die Kehrseite der wirtschaftlichen Verhältnisse zu sehen, die den Bürger zum Herrscher des Tages machten.

Politisch entspricht der Gesinnung jener Historien- und Genremalerei etwa der Liberalismus des Vormärz; literarisch der historische Roman der Scott, W. Alexis, V. Hugo, am intensivsten vielleicht, nach der intimen Seite hin, Dickens sentimentaler Humor; und philosophisch der Materialismus Feuerbachs und Marx'. Daß der Aufschwung der historischen Wissenschaften in der ersten Hälfte des Jahrhunderts mit all dem in engstem Zusammenhang steht, ist klar; und die erstarkende Akribie der philologischen Wissenschaften gab diesem Stadium der Entwicklung, etwa bis zur Jahrhundertmitte, seinen geistigen Segen.

Das weitere Fortschreiten des bürgerlichen Materialismus brachte eine Vergröberung der Tendenzen, die sich von allem Geistigen entfernte und auf wirtschaftlichem Gebiet am besten durch das Schlagwort des Manchestertums gekennzeichnet wird, in den Wissenschaften durch Vorherrschaft und Ausbreitung der Naturwissenschaften. Die Philosophie gibt Metaphysik auf und zieht sich auf Erkenntniskritik und

10. Ad. Menzel, Friedrich d. Gr., Holzschnitt
(Phot. Bruckmann)

Psychologie zurück; in allen Wissenschaften beginnt das Spezialistentum hervorzutreten. Es ist die Zeit des künstlerischen Naturalismus, der Flaubert, Dostojewski und Zola im Roman, die Zeit, in der endgültig die Zivilisation, der Genuß des materiellen Daseins, an die Stelle kultureller Schöpfung tritt, in der sich das harte ungeistige Gesicht des modernen Europäers vollendet. Man erwartet, daß es sich in der anerkannten Kunst spiegeln werde, und erkennt mit tiefem Erstaunen, daß dem nicht so ist: daß vielmehr, mit einer seltenen internationalen Übereinstimmung, die offizielle, die bürgerliche Kunst in einem Verflachen des Bisherigen beharrt, daß man weiterhin Genre und Historie, nur in banalerer Aufmachung, bestellt und daß man es vermeidet, sich so zeigen zu lassen, wie man ist. Hier trennen sich endgültig die Wege der anerkannten Kunst von der, die das Antlitz der Zeit trägt und die wahren Führer: die Welt stößt sie zurück, sie scheint, in einer metaphysischen Anwandlung von Schamgefühl, ihr eigenes Spiegelbild als Zerrbild zu empfinden und zu hassen. Könnte man es sonst verstehen, daß das Publikum mit Stöcken und Schirmen auf Bilder Manets losgeht? Hier klafft ein unlösbarer Widerspruch. Denn das können wir heute, nach zwei Generationen, als unzweifelhaft feststellen, daß all jenen wohlbegründeten, offiziellen und hochangesehenen Menschenäußerungen der Manchester- und Gründerzeit als ihr künstlerisches Äquivalent, als dauerndes und, kraft des Genies ihrer Meister, höchst getreues Spiegelbild die Malerei des Naturalismus entspricht. Man mag diesen eng oder weit fassen, schon mit Goya und Kobell um 1800, mit Constable und Blechen um 1825, oder erst mit Courbet 1850 beginnen lassen: das verändert sein Wesen nicht, ob man seine Wurzeln bis um 1800 verfolgt oder als vollgültige Repräsentanten nur die großen Namen der Reifezeit gelten läßt — aber seine geistige Struktur bleibt sich gleich, sie wurzelt in jener materialistischen Weltanschauung des 19. Jahrhunderts und ist ihr optischer Ausdruck.

Auch ist in der Malerei hier kein Unterschied zu machen zwischen dem „objektiven" Naturalismus eines Leibl und Courbet und dem Impressionismus: fließen die Grenzen doch selbst innerhalb einzelner Persönlichkeiten ineinander, wie bei Manet und Liebermann. Das gebietende Formgesetz, das sich lediglich an das Optisch-Wahrnehmbare hält, bleibt sich gleich von Constable bis Signac. Und wenn die Welt die Gültigkeit dieser künstlerischen Spiegelung nicht wahr haben wollte, so kann das nur an der verlogenen Einstellung und Verderbung ihrer Augen gelegen haben. Kein deutlicheres Zeichen der Zeit neben Madame Bovary und den Karamasoffs als Manets Herren und Barmädchen, als die Ballettratten von Degas und die Schlächterphantasien eines Corinth.

Wie die materialistische Kultur oder vielmehr Zivilisation ihren Höhepunkt erst in der wilhelminischen Ära, um die Jahrhundertwende erreichte, die Geschmacksverwilderung der öffentlichen Mächte in

11. Friedrich Georg Kersting, Selbstbildnis

12. Charles Schuch, Stilleben (Phot. Seemann)

Architektur und Gewerbe erst nach dem Umschlag der neuen Kunst, seit dem Fabrik-„Jugendstil", sich ganz im Aberwitz verlor und endlich Europa blind und berauscht dem Abgrund entgegenraste: so fand sich auch der bislang verschmähte Naturalismus erst in dieser letzten Periode anerkannt und auf den Schild gehoben, als er seine produktive Fähigkeit und das Recht, die Zeit zu repräsentieren, längst hinter sich hatte. Die Kunst erwies sich geradezu als hellhörig, ja prophetisch; sie bereitete die kommende Katastrophe geistig vor. Der tiefere soziale Grund dieses völligen Umschlags der Kunst, und diesmal nicht bloß der Malerei, kann nur in solchem Vorgefühl des Fürchterlichen gesucht werden; kann jetzt erst von den Miterlebenden des großen Schreckens, rückwärts gewandt, gedeutet werden. Das flammende Entsetzen van Goghs und das dumpfe Angstgefühl Munchs schufen ihre Visionen schon 1890 als erstes Zeichen des Protestes gegen ihre Umwelt, als Vorboten einer neuen und gewaltigeren Revolution der Geister wie die von 1789.

Alles im Ablauf der Menschheitsgeschichte wiederholt sich und hat einen festen Rhythmus der Abfolge. Auf die Unterdrückung der Menschlichkeit und den materiellen Rausch der Despotienkultur antwortete die politische, literarische, künstlerische Revolution von 1790—1820; auf die Suprematie des imperialistisch gewordenen Geldbürgertums die des Weltkrieges und des sog. Expressionismus. Vielleicht stehen wir den Ereignissen noch zu nahe, um mit Genauigkeit eine solche Parallele begründen zu können. Auf künstlerischem Gebiet läßt sie sich indessen bis auf seltsame Fügungen verfolgen, wie es z. B. die mißglückte Vorwegnahme eines idealistischen Aufschwungs ein Menschenalter vor dem eigentlichen Umsturz darstellt. Das einemal, im 18. Jahrhundert, bedeutet der Pseudoklassizismus der Mengs, Oeser, Batoni um 1760 den untauglichen Versuch, einen Klassizismus von Winckelmanns Gnaden aufzustellen ohne klassizistische Gesinnung, mit den Mitteln der Rokokomalerei, während erst um 1790 die echten Revolutionäre David und Carstens mit innerer Berechtigung die politische

Empörung ihrer Zeit auf das Gebiet der Form übertrugen und gleichzeitig die deutschen Romantiker die Revolte ins Lager der Literatur überführten. Im 19. Jahrhundert mutet der Neuidealismus der Puvis, Böcklin, Marées um 1870, eingeleitet von der Bewegung der englischen Präraffaeliten wie eine Vorahnung des Umsturzes von 1900 an, ein verfrühter Aufstand des Geistes, der an dem Materialismus der Zeit zerbrach. Nicht ohne tiefere Berechtigung hat R. Hamann in seiner „Deutschen Malerei im 19. Jahrhundert" darum diese Bewegung mit der wirtschaftlichen Situation der „Gründerzeit" in Beziehung gesetzt. Wohlgemerkt: Dieser erste große Gegenschlag gegen den Naturalismus konnte, trotz der überragenden Bedeutung seiner Hauptträger, deshalb nicht durchdringen, weil seine Zeit nicht gekommen war; weil seine Helden noch allzusehr in den Voraussetzungen ihrer rationalistischen Epoche verwurzelt waren. Erst die Munch, Cézanne, van Gogh und Hodler durften den Boden vorbereiten und die Fahne der Empörung einer wagemutigen Jugend vorantragen, weil zu ihrer Zeit die wirtschaftlichen, soziologischen, kulturellen Grundlagen des alten Materialismus schon unterhöhlt waren, weil ihre Opposition sich direkt gegen eine überreif gewordene Entwicklung richtete. Literatur, Philosophie, Wissenschaft versagte: diesmal war der bildenden Kunst die Führerschaft zu neuen Zielen vorbehalten. Das macht die Weltbedeutung dieser neuen Bewegung aus, die die anderen Kulturäußerungen weit hinter sich ließ. Denn diese wurzelten durchaus im alten System der Anschauungen: Nietzsche ist der gewaltige Prediger einer Moral, deren glänzendes dichterisches Gewand nicht darüber hinwegtäuschen darf, daß ihr Kern, modern ausgedrückt, Imperialismus ist; die Zersplitterung der Wissenschaft in grenzenloses Spezialistentum nahm immer bedrohlicher zu; die Veräußerlichung der Zivilisation in Licht- und Vergnügungsrausch, in Rüstungsfieber, Tanz ums goldene Kalb, im Amerikanismus der Arbeit und eines fieberhaften Lebenstempos zeigte eine rasend aufsteigende Kurve, und vollends die ästhetische Theorie, Gradmesser des Kulturgewissens auf dem eigensten Gebiet der Kunst, folgte getreulich dem Anwachsen eines kruden Naturalismus

13. Vincent van Gogh, Bildnis Dr. Gachet. Frankfurt, Städelsches Institut

14. Fr. Marc, Tiger. Holzschnitt (aus „Sturm")

15. Karl Rottmann, Griechische Landschaft

in der Dichtkunst. Langes „Illusionsästhetik" nimmt sich wie eine wissenschaftliche Objektivierung dieser Gleichmacherei von Photographie und Kunst aus (als ob sie das später geborene Kino rechtfertigen wolle), und wird noch weit überboten von Zola, der 1896 in seinem Brief im „Figaro" Kunst und Wirklichkeit ungefähr gleichsetzte, und von dem Naturwissenschaftler Dubois-Reymond, der 1890 seine Akademierede über „Naturwissenschaft und bildende Kunst" hielt und darin alle Kunstwerke an dem Maßstab anatomischer Richtigkeit maß, über alles „Naturwidrige" aber den Bannfluch des anmaßenden Gelehrten, des Rationalismus in Reinkultur, aussprach.

Völlig neu ist an der Revolution von 1890 die Universalität der Künste; daß von ganz verschiedenen Stellen aus, ohne Kenntnis untereinander und mit derselben Unerbittlichkeit dem Bestehenden Krieg bis aufs Messer angesagt wurde. Neben der Erneuerung der Anschauungsform in der Malerei tritt die Revolution vom Ornament, Kunstgewerbe und Architektur und schließlich sogar der Plastik, und die verschiedensten Länder Europas teilen sich in die Rolle der Empörer. Ja, die Internationalität und die Beteiligung ganz neuer Völker, wie der Skandinavier, Finnlands und Rußlands, bilden geradezu ein Merkmal dieser Bewegung. Daß sie auch innerlich von der des Klassizismus gründlich verschieden ist, beweist nicht nur die ungeheure Energie, mit der in den tektonischen Künsten neue Formen gesucht werden, sondern auch das grundsätzlich andere Verhalten zum bildnerischen Erlebnis. Der Sinn des Klassizismus von 1800 ist ein formaler Idealismus auf rationalistischer Grundlage, das heißt auf dem altüberkommenen Wege der sinnlichen Naturwiedergabe. Während die neue Malerei seit Cézanne und Munch als transzendentaler Symbolismus zu begreifen ist, das heißt, um alle Mißverständnisse auszuschalten: sie sucht eine neue Form nur als Ausdruck geistiger Beziehungen zu den Dingen, sie will nicht das sinnlich Wahrgenommene festhalten, sondern in ihren Bilddarstellungen ein Gleichnis zwischen Seele und Welt geben. Ihr ist das Sichtbare nicht Endzweck der Darstellung, sondern ein Mittel zur Offenbarung von Empfindungen und Visionen, in denen sich der Mensch über den Zwang seiner Vereinzelung hinwegsetzt und Gott selber sucht im Wesen aller Dinge. Die selbstverständliche Folge dieser Gleichniskunst ist es, daß sie sich von der Natur immer weiter entfernt und schließlich bei gegenstandsloser, abstrakter Vision von Farben und Formen anlangt, in denen sich das Gefühl ohne Umschreibung äußert, wie in den Tonfolgen der Musik. Und hier liegen die Berührungspunkte, die sie nicht nur mit der deutschen Romantik von 1800, sondern mit aller transzendentaler Kunst hat, sei es mittelalterliche Gotik, sei es

ägyptische Verewigungsform oder indische Architekturmystik.

Die Kunst der Gegenwart ist allen geistigen und soziologischen Äußerungen soweit vorangeschritten, daß es schwer hält, die treffenden Parallelerscheinungen zu ihr klarzustellen. Das politische und wirtschaftliche Chaos seit 1914 ist als Chaos an sich nur geeignet, eine Folie für die widerspruchsvolle Mannigfaltigkeit der Kunstbestrebungen abzugeben; der Expressionismus im strengsten Sinne, wie ihn van Gogh, Munch, Heckel, Beckmann etwa repräsentieren, mag seine Erklärung in dem Grauen vor der europäischen Katastrophe finden, prophetisch oder motivisch orientiert. Und unleugbar ist die allgemeine Sehnsucht der Besseren nach Erleuchtung und geistigem Trost, wie sie sich in den Dichtungen von Fr. Jammes, Claudel, Werfel, Aage von Kohl am ergreifendsten spiegelt; der Aufschwung romantischer Empfindung, die sich in der Philosophie Bergsons und Husserls als Drang zum Irrationalen, im allgemeinen Geistesleben als Vertiefung religiöser Anschauung, in Dichtung und Malerei vollends als Liebe zum Fremdartigen, Phantastischen, Kosmischen äußert, wofür die Romane Döblins, die Novellen Scheerbarts und die Malerei Chagalls und Klees vielleicht den beredtesten Ausdruck finden. Auch an theoretischer Grundlegung fehlt es der neuen Kunst nicht; ja diese Literatur ist in den letzten Jahren so unheimlich angeschwollen, daß man sich in diesen Labyrinthen nicht mehr auskennt. Grundlegend vor allem anderen waren Worringers „Abstraktion und Einfühlung" und „Formprobleme der Gotik", weil sie der herrschenden Ästhetik ein für allemal jenen dualistischen Standpunkt entgegensetzten, von dem heute alle Kunstbetrachtung auszugehen hat, und der auch hier eingangs gestreift wurde: nicht „das Schöne" als Ziel der Kunst aufzustellen, sondern in den beiden Polen des Diesseits- und Jenseitsgefühles das bewegende Prinzip aller Kunstentwicklung zu erkennen.

16. Paul Klee, Bild mit der Taube. Aquarell (aus Hausenstein, Kairuan)

17. Eugène Delacroix, Die Kreuzfahrer in Konstantinopel

Der Anteil der Nationen

Geblendet von einer großartigen Folgerichtigkeit und Pracht in der Ausgestaltung ihrer malerischen Tradition, hat die ernsthafte Kunstgeschichte der neueren Zeit, hat Meier-Graefe vor allem den Anteil der Franzosen in einem, historische Ungerechtigkeit streifenden Maße hervorgehoben. Kein anderes Volk, es ist wahr, besitzt diese Durchsichtigkeit und Lückenlosigkeit einer konsequenten Entwicklung, keines hat so beispielgebend das übrige Europa beeinflußt und der großen Entwicklung den Stempel seines Geistes aufgedrückt, und tut es noch heute. Daß dieses aber geschehen konnte, mußte mit Opfern erkauft werden; Opfern, die im Charakter des französischen Genies liegen, und die als Kehrseite der Medaille nicht mit Schweigen übergangen werden dürfen. Denn so liegt es doch, daß Frankreich seine führende Rolle nur deshalb spielen konnte, weil der Grundzug von kühler Vernünftigkeit, von einer zur akademischen Korrektheit neigenden Gesetzmäßigkeit des Geistes es für die Aufgaben des 19. Jahrhunderts geradezu vorherbestimmte. Aus dem französischen Rationalismus, der schon die gotischen Kathedralen erfand, und dessen Nationalheiliger Poussin heißt, stammte ebensowohl die glänzende Organisation der klassizistischen Lehre in Malerei, Architektur, Kunstgewerbe und Tracht, wie die Eignung zur Entdeckung der Wirklichkeit bis in die letzten Feinheiten des Neoimpressionismus. Ja noch die logische Schärfe, mit der Braque und seine Freunde den Kubismus durchführten, ist eine Frucht dieser Gesetzlichkeit der Phantasie und gehört darum fast mehr zur Geschichte des 19. Jahrhunderts und des Impressionismus als zu der neuen Ausdruckskunst. Auf den ersten Blick mag es nicht leicht sein, das gleiche nationale Bildungsgesetz in den Römerbildern Davids, im Barock Delacroix', bei Courbets fanatischer Naturanbetung, in Monets Fleckenprinzip und im Kubismus Braques und Légers zu finden. Was aber wechselt, ist nur der Inhalt der Kulturen und die Fläche, die in Angriff genommen wird; beständig wie ein Fels

bleibt die Form der nationalen Anschauung, bleibt der Geist des Klassischen in ihr. Auch die größte Ausschweifung, die sich der französische Genius leistet: Delacroix, der wahrhaft reichste universelle Künstler des 19. Jahrhunderts, ist Franzose durch und durch, so sehr, daß der pariserischste aller Maler, daß Manet sich von seiner „Kälte" abgestoßen fühlte. Das scheint paradox und offenbart doch nur das eigentliche Geheimnis der französischen Kunst. Daß auf dem puritanischen und so ganz plastischen Stil Davids am Ende die scheinbare Ungebundenheit des Courbetschen Naturalismus als seine natürliche Folge eintreten konnte, ist der ungemein fruchtbaren Tätigkeit von Delacroix anzurechnen. Freilich nur unter anderem: das historische Verdienst Delacroix' an dieser Überleitung ist keines seiner geringsten, aber es ist nicht einmal sein hauptsächlichstes. Er erweicht den Klassizismus, er schafft eine neue malerische Form aus Rubens, er bereitet die neue Farbe und die Erkenntnis des Lichtes vor; kurz, in ihm konzentriert sich französisches Wesen und französische Malerei so intensiv, daß in ihm alle, von David bis zu Cézanne, summarisch vereinigt scheinen.

18. Claude Monet, Frühlingslandschaft. Berlin, Nationalgalerie

Vor allem aber wollte es die glückliche Art der französischen Sinnlichkeit, daß ihre klare Bewußtheit die Entdeckung der Wirklichkeit und des Lichtes mit ihrem sichern Formgefühl in Einklang brachte. Der praktische Wert ihres Rationalismus wird klar angesichts dieser Hauptaufgabe des Jahrhunderts: der endgültigen Formulierung des Sinnfälligen. Courbets Sichgehenlassen ist nur eine Freiheit in der Wahl der Motive (daß ihm schlechthin alles malenswert erschien): der Aufbau seiner Bilder erzählt von einer sehr sicheren Schulung und einer Tradition, hinter der letzten Endes doch Poussin steht. Und die gleiche Weisheit einer langen Ahnenreihe steht über den letzten Durchsichtigkeiten und Flächenhaftigkeiten Manets, bändigt die Flecken Monets, daß sie nicht zerflattern, tritt in der an Ingres geschulten Linie von Degas sichtbar zutage und biegt die Entwicklung, die mit dem Pointillismus in einer Sackgasse enden wollte, gerade bei dem Erfinder dieser Technik, Seurat,

19. Puvis de Chavannes, Hl. Genoveva als Kind. Paris, Pantheon

20. Franz Krüger, Ausritt zur Jagd

21. M. v. Schwind, Hl. Elisabeth. Wartburg

zu neuen linearen Ausdrucksmöglichkeiten um. Cézanne konnte dann in seiner letzten Phase zum Ahnherrn einer neuen, dem Impressionismus entgegengesetzten Entwicklung werden. Aber hier stehen wir auch an der Grenze der französischen Eroberungen. Kann der allseitige Delacroix noch mit halbem Recht, wiewohl in stärkster Einschränkung des Begriffs, als Romantiker aufgefaßt werden, wenn man auch V. Hugo als einen solchen gelten läßt: für eine Romantik im eigentlichen Sinne hat der französische Geist so wenig Raum, wie für Ausdruckskunst. Es ist zweifellos, daß die Linie der Entwicklung sich mit einer berauschenden Eleganz über den Impressionismus hinausschwingt; daß auf Cézanne: Gauguin und Matisse folgen und auf Matisse: Derain, Delaunay und die Kubisten: aber dies ist das Ende, und weiter ist die Entwicklung der Form nicht gegangen. Sie scheint jetzt in einem ersten Stadium des Zurückweichens zu stehen, wir wissen noch nichts Bestimmtes, wohin die Reise geht. Was aber am Tage liegt, ist die Tatsache, daß diese sehr klare und eindeutige Linie an jeder Ausdruckskunst vorbeiführt; daß sie lediglich auf dem Hochgrat der Formprobleme balanciert, und daß kein Franzose, außer dem ganz ungewöhnlichen Rousseau, etwas von Fragen transzendentaler Empfindung wissen will. Einen französischen „Expressionismus" gibt es so wenig wie eine französische Romantik. Das ist ihre Größe und ihre Beschränkung.

Deutschland hat, in schneidendem Gegensatz zu dieser Klarheit und Eindeutigkeit des Geistes und der Nation schwer an jedem erdenkbaren Zwiespalt gelitten. Es ist trotz seiner geringeren Sinnlichkeit gleichwohl für die Kunst das wichtigste Land nächst Frankreich, denn seine Geschichte beweist, daß der Kampf der Idee mit der Materie niemals unfruchtbar ausgeht, auch wenn nichts übrig bleibt als Ideen. Ein Gegengewicht gegen die großartige Formausbildung der Franzosen mußte sein; und Deutschland lieferte es. Was besagt der Vorwurf der „blassen Ideenmalerei" anders als den Ausdruck einer

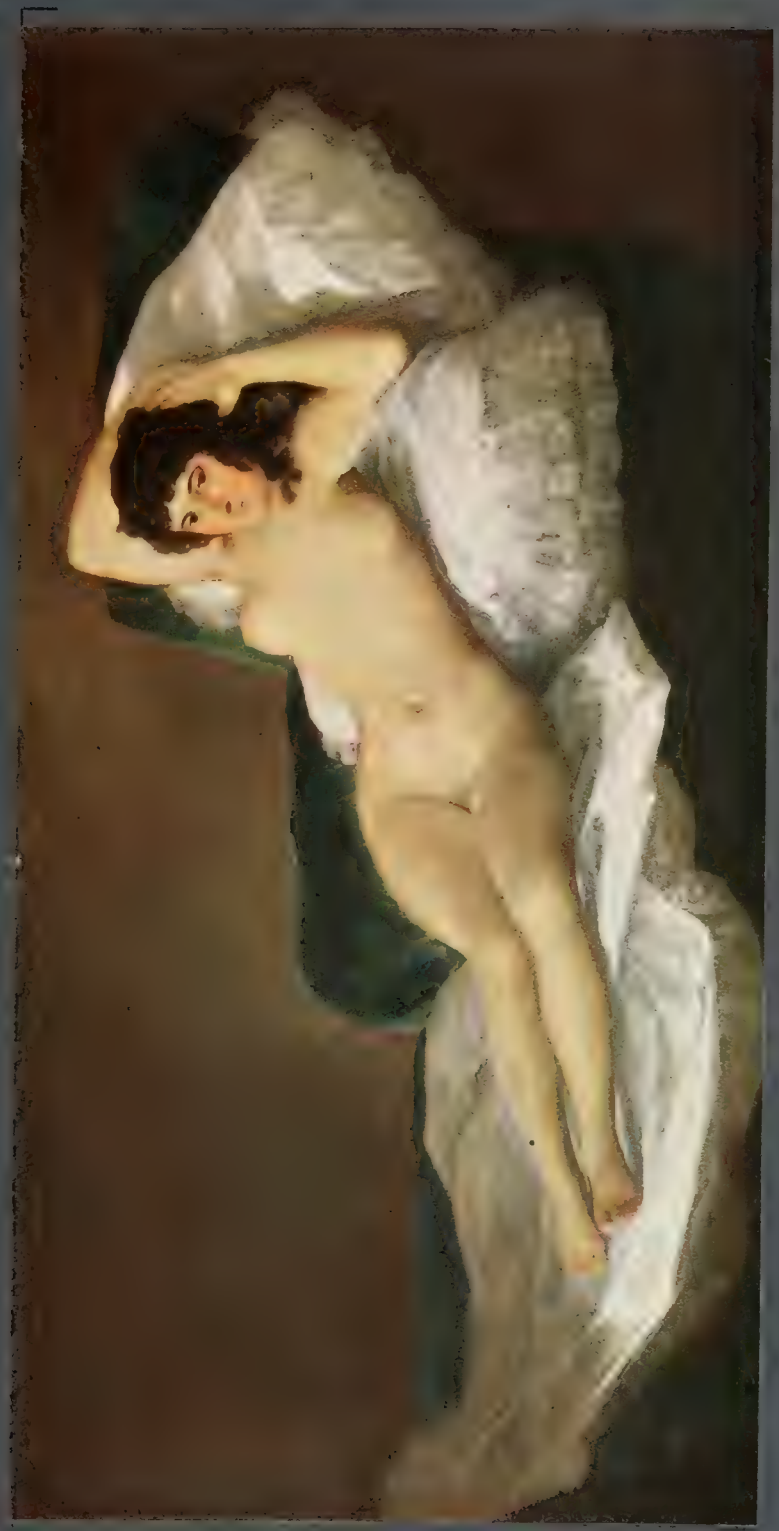
22. Hans v. Marées, Die Hesperiden. München, Galerie am Königsplatz

sonderbaren Selbstentäußerung, wie ihn wieder nur der Deutsche zustande bringt: die Bewunderung der „großen fremden Schönheit", an der schon Dürer krankte, und die Meier-Graefe wie Scheffler zu Ungerechtigkeiten gegen ihr eigenes Blut verführt. Kein Volk hat mehr gegen sein Bestes gewütet als der Deutsche, und just in seinen Besten: Winckelmann und Goethe lehrten es Verachtung der eigenen Art und Nachahmung einer wesensfremden; seine Besten starben als Jünglinge oder mußten ihre Anerkennung in fremdem Land suchen. Seine größten bildnerischen Ideen erlaubten ihm Armut oder kleinliche Gesinnung oder vorschnelle Todesfälle, nicht auszuführen: die Fresken von Carstens und Runge, die Bauten Gillys und Schinkels, die Wandbilder Marées und die Bauphantasien Poelzigs. Schließlich fehlte ihm so gut wie alles zu einer Kultivierung bildnerischer Form: der einheitliche Mittelpunkt, die einsichtsvollen Auftraggeber, die richtige Erkenntnis ihrer Kunst und ihres Wesens, zuletzt gar jeder gute Wille zu geistiger Reinlichkeit: in der wilhelminischen Ära. Über alle Miseren aber erhebt sich strahlend das unzerstörbare Heiligtum der Deutschen, ihr Idealismus. Es soll das kein gutgemeinter aber schwächlicher Trost sein, nachdem die Welt der Sichtbarkeiten vergeben ist: sondern es bedeutet den starken Hort einer Gesinnung, die aus jeder Niederlage den Geist ungebeugter wieder erhebt und am Ende dennoch über alles Glück der schönen Form triumphieren muß. Es sei hier ein Bekenntnis abgelegt des Glaubens an den deutschen Genius: daß er, der vor Jahrhunderten die stärksten Kunstwerke Europas schaffen konnte, nur durch die ihm ungemäßen Zeiten des Materialismus niedergebeugt wurde, daß seine Größe aber mit einer anderen Umwelt wieder kommt. Was vor 100 Jahren Fragment bleiben mußte, weil die Blüte der Romantik auf gar zu gebrechlichen Schultern ruhte und andere Geister

23. Joseph Anton Koch, Macbeth und die Hexen. Innsbruck, Museum

von der Ideologie ihrer Epoche zur Nachahmung erborgten Glanzes verführt wurden (womit die um Cornelius gemeint sind): das findet in aufgewühlter Gegenwart ein reicheres und günstigeres Feld. Die Ausdruckskunst, die dem Franzosen ihrem Wesen nach fremd bleiben mußte, ist die Aufgabe der Deutschen, erhaben über jedes Auf und Nieder von Mode, Schlagworten (vom Ende des „Expressionismus" usw.), Mitläufern und Koterien. Sie haben es bewiesen seit den Bronzetüren des romanischen Domes zu Hildesheim, und sie werden ihrer Zeit — die niemals eine „große" war beim Aufschwunge ihrer Kunst — den Stempel ihres Geistes aufprägen, denn sie haben längst damit begonnen.

Das ist die reinliche Trennung der Aufgaben zwischen den Völkern zu beiden Seiten der Vogesen: unüberbietbar die Vollkommenheit der Diesseits-Ausprägung, der Malerei für die Sinne bei den Franzosen, und immer eine eklatante Niederlage, wenn die Deutschen mit ihnen zu wetteifern suchten. Aber glorreiches Vollbringen bei den Deutschen, wenn sie die Kunst — und weniger Malerei als Zeichnung, Graphik und tektonische Künste — zum Ausdruck weltweiter Empfindungen, zum Behälter kräftigen und phantastischen Geschehens, zum Tempel ihres Gottsuchertums machen. Es ist ihnen einmal nicht gegeben, Schönheit zu wirken; Darstellung des Seienden in malerischer Gestalt ist ihre schwache Seite. Zwar fehlt es im 19. Jahrhundert durchaus nicht an gelungenen Versuchen, sich der Natur auf unmittelbarem Wege zu bemeistern, und eine Spezialgeschichte des deutschen Realismus kann eine große Zahl sehr tüchtiger Meister aufzählen, deren Liebe und Kenntnis nicht gering, deren historisches Verdienst sie sogar den Franzosen voransetzen läßt, deren größter Trumpf aber selten das Ölbild, fast immer Zeichnung und Aquarell ist. Auch wiegen sie nicht schwer im großen Rechenexempel der Entwicklung. Und dann der Klassizismus: neben dem Stolz der theoretischen Erfindung sind zwei Namen in die Wagschale zu werfen, die an künstlerischem Wert David und Ingres beinahe erreichen, an ethischer Größe weit hinter



Francesco de Goya, Die nackte Maja
Madrid, Prado

sich lassen: Carstens und Genelli; auch den alten Koch wird man hier nicht missen wollen. Was aber ihren unersetzlichen und besonderen Wert ausmacht und mit Delacroix und Daumier nicht in eine Parallele gesetzt werden kann, ist die deutsche Romantik.

24. Philipp Veit, Selbstbildnis

Der Ursprung des Eigensten und Wertvollsten, das Deutsche hervorgebracht haben, ist nicht in einem unmittelbaren Verhältnis zu Natur und Welt zu suchen, wie bei den Franzosen, nicht in einem Drang zu formen, sondern in sittlichen Beweggründen. Bedürfnis nach Ergründung der Wahrheit lenkte nicht nur die Philosophie Kants, Schillers und Fichtes, sondern auch ihren Schüler im Geiste Carstens, als er sich von der Kunst seiner Zeit lossagte, und nicht minder den zweiten der Großen, Runge, als die Tat seines Lebens über ihn kam, die Versinnlichung der romantischen Idee. Dies war keine bloße formale und gesellschaftliche Opposition, sondern eine der Gesinnung und des Glaubens. Für Runge galt es die Kunst aus einem äußerlichen Verhältnis zum Werkzeug der Erkenntnis Gottes zu machen. Das ist deutsche Romantik: daß alle künstlerische Form nur dienen darf zum Gleichnis des höchsten Ausdrückbaren. In einer so umfassenden und tiefsinnigen Deutung wie bei Runge trat sie freilich nicht bei seinen Nachfolgern in Erscheinung. Die späteren Romantiker veräußerlichten und pathetisierten die Idee. Und vollends das Nazarenertum, als eine konfessionelle Abzweigung der Romantik aufzufassen, die ebenfalls auf Deutschland beschränkt blieb, griff bei all seinem starken Idealismus zu sehr auf die Anbetung des Vergangenen zurück und leider vor allem der italienischen Tradition: die Nachfolge Raffaels wurde der deutschen Kunst wiederum zum schweren Verhängnis. Denn aus glücklichen Anfängen entwickelte sich rasch der starre Akademismus der Cornelianer; und daß es hier keiner Anregung von Belgien und Frankreich bedurfte, um die Historienmalerei sich grenzenlos ausbreiten zu lassen, ist als eine Folge des späten Nazarenertums zu buchen. Nicht das Stigma der „Ideenmalerei" verdirbt sie und ihre ganze Gefolgschaft bis zu Gebhardt und Arthur Kampf hinab, sondern das blinde Befolgen des ultramontanen Schön-

25. Philipp Otto Runge, Die Huelsenbeckschen Kinder. Hamburg, Kunsthalle

heitskanons ist das verderbliche Element gewesen, das die deutsche Monumentalkunst vergiftet hat. Niemals hat deutsche Kunst auf Darstellung höchster Ideen verzichtet, niemals darf sie es, will sie ihr Eigenstes bewahren. Aber daß man glaubte, sie nur mit den Formeln einer land- und wesensfremden Kunst geben zu können — gleichgültig, ob der Götze Raffael, Gallait oder Couture hieß: das hat die hohe Idealkunst zu einer Unfruchtbarkeit verdammt, aus der sich nur wenige klare und schöpferische Geister befreien konnten.

So nahm Deutschland an der reißenden Strömung des internationalen Historien- und Genrebildes seinen übervollen Anteil. Und auch der Naturalismus, sowohl der Constable- wie der Courbetgeneration fand es mit bedeutenden Erscheinungen auf dem Plan. Hier bewies sich die Übermacht der europäischen Grundstimmung einmal auch im Deutschen schöpferisch, der an der Tafel der allgemeinen Güter (des herrschenden Materialismus) seinen Platz endlich einnahm, in jeder Art: so daß man sogar sagen kann, die Neigung des Deutschen zur Radikalisierung aller Gedanken habe sich darin ausgesprochen, daß keine Naturalisten den Sinn der Nichts-als-Wirklichkeitsmalerei so getroffen hätten, wie die Deutschen. Der späte Menzel und der späte Leibl sind geradezu rabiate Beispiele dafür. Und die Kehrseite des Impressionismus, entblößt von allem französischen Maß und Geschmack, offenbart sich schließlich in seiner deutschen Abart, die wie eine unwiderlegliche Gegenprobe auf den Satz anmutet, daß Deutsche nur im Bereich des Ideellen Bleibendes schaffen können.

26. Max Klinger, Homer vor den Griechen. Aula der Leipziger Universität (Phot Seemann)

Dafür waren es auch in erster Linie deutsche Persönlich-

keiten, die jenen ersten großen Vorstoß gegen den Naturalismus um 1870 unternahmen. Vermag die germanische Urkraft der Phantasie in Böcklin und die mystische Größe der Formanschauung bei Marées auch über ihre Zeit hinaus und gerade heute wieder als Lebendiges zu wirken, so verblaßt um so mehr das akademische Schönheitssuchertum Feuerbachs als eine vergebliche Attitüde, und seine Nachfolger waren zur peinlichen Unfruchtbarkeit verdammt. In Klinger erreicht sie einen nicht zu überbietenden Grad und offenbart die deutsche Tragik der Zwiespältigkeit messerscharf wie an einem anatomischen Präparat: Ideen zur Literatur verdünnt, und ein Gemisch klassizistischer Observanz mit dem schlimmsten Naturalismus der Häckelschen Welträtselepoche.

27. Arnold Böcklin, Pan im Schilf. München, Neue Pinakothek (Phot. Bruckmann)

Erst das Neuerwachen des tragischen und romantischen Geistes um die Jahrhundertwende rief den deutschen Genius wieder auf den Plan. Eduard Munch, den Norweger, und den Holländer van Gogh kann man von höherer Warte aus, germanischen Stammes, als die echten Erwecker des nordischen Geistes ansehen; und Hodler, abermals von einem Randgebiet, als ersten und erfolgreichen Ausführer des neuen Gedankens in Deutschland selber. In irgendeiner Form hat alles, was autochthon an Ausdruckskunst in Deutschland seit 1900 sich erhob, an einen dieser Drei sich geistig angeschlossen, öfters unbewußt und ungewollt als bewußt. Daß auch Paris, im Westen und Süden zumal, einen starken formalen Einschlag dazu gab, kommt für die großen Entwicklungslinien nicht in Betracht: denn grundsätzlich ist alles eigentlich Deutsche aus einer entgegengesetzten Gesinnung erwachsen, und die Zeit wird lehren, daß alle Anlehnungen an die neuere Malerei Frankreichs für unsere Bewertung ausscheiden. Nicht die Malkultur schöner Farbenflächen ist das Ziel dieser deutschen Entwicklung, sondern ihr Gegenteil: die rücksichtslose Verfolgung der Wahrheit in der Empfindung, die graphische Aufzeichnung von Ideen, die blühende Unwirklichkeit einer romantischen Phantasie.

Die übrigen Länder Europas kommen, bei noch so fesselloser Produktion, nur in kurzen Strichen und Episoden für die Geschichte des 19. Jahrhunderts in Frage. Englands spröde Abgeschlossenheit hat nur am Anfang der naturalistischen Entwicklung weitreichenden Einfluß üben können: in Constables Entdeckung der Landschaft. Der Anstoß, den das Genrebild durch Wilkie erfuhr, ist, als sentimentales Zeitdokument, nicht eben sehr aufs Positive zu buchen; und noch weniger die Karikatur auf idealistische Malerei, die sich Präraffaelitentum nennt, und von dem nur sein eigener satirischer Widerpart Beardsley einen bleibenden Wert darstellt. Den schönsten Kranz hat sich die grüne Insel zweifellos mit der Erneuerung der Wohnkultur verdient, die aus präraffaelitischen Ideengängen erwachsen, mit Morris als Anreger, das Festland im entscheidenden Moment entscheidend beeinflußte. Im übrigen ist die englische

28. Dante Gabriel Rossetti, Pan und die Nymphe

Malerei ein galvanisierter Leichnam aus den Tagen van Dycks und Constables geblieben, eine Manufaktur faishonablen Wandschmuckes für zahlungsfähige Gentlemen.

In Dänemark ist die günstige Wirkung der Kopenhagener Akademie um 1800 auf einige der bedeutendsten Deutschen zu rühmen: Carstens, Runge, Kersting, C. D. Friedrich können ihre soliden Grundlagen auf die Zeit bei Juel und Eckersberg dort zurückführen, und der einzige Däne von Weltbedeutung nahm seinen Ausgang ebendaher: Bertel Thorvaldsen, der indessen sein eigentliches Wesen Rom verdankt und dem hochverehrten Beispiel von Carstens.

Belgien hat seine traditionelle Bedeutung durch die pompöse Theateraufmachung seiner Historienmalerei bekommen; höheren Wert besitzen die späteren mehr realistischen, immer aber der Gegenwart halb abgewendeten Leistungen der Hendrick Leys, Stevens, Brakeleer. Künstlich, wie das belgische Staatsgebilde, und unschöpferisch im wahren Sinne, blieb indessen auch dieser archaisierende Naturalismus. Erst für die Gegenwart ist Belgien durch James Ensor, mit seiner brutal dämonischen Phantastik, und van de Velde, für die moderne Raumkunst, wahrhaft schöpferisch und europäisch wirksam geworden.

Ähnlich beschränkt, verglichen mit der ungeheuren Bedeutung seiner Barockmalerei, tritt Holland im 19. Jahrhundert auf: die wohltemperierte Bedächtigkeit seines traditionell gefärbten Naturalismus in den Israels, Maris, Mauve usw. beansprucht trotz aller Weltmarktpreise nur provinziale Bedeutung und das mäßige Verdienst, Liebermann und einige andere zu gewissen Zeiten erfrischt zu haben. Mit van Gogh — der seine wesentliche Entwicklung nur Paris und jenseits Paris sich selbst in Südfrankreich verdankte — verläßt rechtzeitig ein Gulliver das Land, das ihm nur Liliputanien sein konnte.

29. Beardsley, Begräbnis der Psyche

Spanien schenkte der Epoche am Anfang und am Schluß einen fremdartigen Eroberer: Goya, von größtem Format und gesetzloser Ungebärdigkeit, und Picasso, dessen Rolle bei der Organisation des Kubismus noch nicht restlos geklärt ist. Und in geminderter Proportion verhält sich Italien ganz ähnlich: es hat den süßen Klassizisten Canova

und die Zweifelhaftigkeiten der Futuristen und Valori plastici. Dazwischen gähnt in beiden Ländern eine furchtbare Wüste: und daß sie sich, nach so vielen Jahrhunderten höchsten Ruhmes, endgültig erschöpft zu haben scheinen, können jene paar Ausnahmen der Gegenwart eigentlich nur bestätigen.

Dagegen traten im 20. Jahrhundert die Länder des Nordens, völlig unverbraucht, wesensbestimmend und führend, neu auf den Plan: Norwegen, das mit dem einen Riesen Munch sich vor der Hand ausgegeben zu haben scheint, und vor allem Rußland, dessen ungeheures Kraftreservoir uns mit den bedeutenden und gerade für Deutschland wichtigen Revolutionären bedacht hat: Kandinski, Chagall und Segall, den Malern, Archipenko, dem zeugungskräftigen Bildhauer. Allen, die an die große Erneuerungsfähigkeit aus dem Osten glauben, wird die Selbständigkeit und das mächtige Format dieser Erscheinungen eine tröstliche Bürgschaft sein, daß sie keine Vereinzelten, sondern nur der Vortrupp einer genialen Generation sein mögen.

30. Joseph Israels, Interieur

31. Jacques Louis David, Der Schwur der Horatier. Paris, Louvre

1. Klassizismus und Romantik

Aus dem Überdruß an der malerischen Kultur des Rokoko, als Gegenwirkung des Barocks ist der Klassizismus emporgestiegen. Grund und Veranlassung dürfen nicht verwechselt werden. Niemals hätten Winckelmanns Schriften, vor allem sein berühmter Erstling von 1755: „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke", eine so allgemeine Wirkung auslösen können, wenn sie nicht den geheimen Gedanken der Zeit entsprochen hätten. Die Praxis sah zunächst etwas anders aus, als wir uns eine „Nachahmung der Griechen" vorstellen würden; Oeser und Mengs, von denen Winckelmann übrigens selber erst den Anstoß zu seinen Ideen erhielt, waren vorangegangen, und eine lange Reihe von Künstlern folgte, fast alles Deutsche. Was sie aber brauten, war ein unkräftiges Gemisch von Rokokoideen mit einem Formaufguß, der von Gipszeichnungen nach den schlechtesten Kopien griechischer Spätwerke filtriert war: kurz, ein Pseudoklassizismus, der fälschlich immer mit dem echten zusammengeworfen wird. Den

32. Dominique Ingres, Odaliske

wahren Klassizismus mußte erst die veränderte Gesinnung der neuen Generation um 1790 heraufführen, die alle Anklänge an das Rokoko abgestreift hatte, die vor allem sittlich auf einem anderen Standpunkt als die Hofmaler Mengs, Füger, Langer usw. stand: ihnen war es zu tun um die Rückkehr zur Wahrheit und Natürlichkeit der Empfindung wie der Anschauung. Dieser Idealismus, der dem Rousseauschen Naturgefühl verwandt (und in Frankreich ebenso phrasengetränkt) war, und nicht das äußerliche Merkmal antikischer Formen, ist das Wesentliche und Revolutionäre am Klassizismus, der sich nicht auf eine Erneuerung des Bildes oder der Statue beschränkte, sondern Architektur, Gewerbe und das ganze Dasein in Beziehung zu seinem Ideal setzte. In den Dingen der Mode, in dem, was man mit Empire bezeichnet, und wozu die Architektur in erster Linie zählt, war allerdings um 1800 das Griechische Trumpf, wie man es bei den Ausgrabungen von Pompeji, an den „hetruriſchen", das heißt griechischen Vasenbildern, den Statuen und Tempelresten des Altertums mit Gründlichkeit studierte. In der Malerei aber ist wichtiger das neue Stilgefühl, das der entschiedenen Umrißlinie und plastischen Modellierung die erste Stelle einräumte und damit im schroffsten Gegensatz zum Malerisch-Bewegten von Barock und Rokoko trat. Das Strenge des Statuarischen wird überall Ideal, die gesetzte Ruhe der Seele und die Ordnung einer gehobenen Architektur, die sich im Gesetz des Bildaufbaues ebenso äußern wie in der Wahl der Gegenstände und ihrem heroischen Ausdruck.

Für den Pseudoklassizismus sind die wichtigsten Darsteller alles Deutsche: A. R. Mengs (1725 – 79), der Hofmaler am sächsischen und spanischen Hofe, H. Füger, Angelica Kauffmann und Wilhelm Tischbein (1751 – 1829). Künstlerisch bedeuten sie einen reaktionären Akademismus, der seine Tyrannei bis weit ins 19. Jahrhundert aufrecht erhält; und nur die Bildhauer der Epoche und Richtung haben überzeitlichen Wert dank der Beimischung eines starken und lebenskräftigen Realismus. Der bedeutendste der Franzosen J. A. Houdon (1741 – 1828); in Deutschland Gottfried

33. A. Jakob Carstens, Die Nacht und ihre Kinder. Karton. Weimar, Museum

34. A. Jakob Carstens, Die Argonauten. Radierung von J. A. Koch

Schadow (1764 – 1850) (Abb. 2) und Dannecker (1758 – 1841). Der Italiener A. Canova (1757 – 1822) drückt das Weichliche und Gezierte des Pseudoklassizismus in seinen über Gebühr populären Marmorfiguren am zeitgemäßesten aus.

Den strengen Klassizismus führt in Frankreich Jacques Louis David (1748 – 1825) herauf; das epochemachende Werk ist der „Schwur der Horatier" (Abb. 31), den er 1785 in Rom malte: der Typus des klassizistischen Bildes in dem strengen, annähernd symmetrischen Aufbau, der Härte der Zeichnung, dem theatralischen Pathos eines sehr französischen Römertums, dem die sinnliche Gegenwirkung der mit Grazie trauernden Frauen nicht fehlt. Die gallische Anmut erfaßt mehr Prudhon, dessen „Entführung Psyches durch Zephir" wie vom Geiste des Rokoko eingegeben erscheint. Die wahren Früchte des Klassizismus ernten nicht die zahlreichen Schüler von David, denen das Historienbild seine Erstehung verdankt, sondern D. Ingres (1780 – 1867) (Abb. 3), der den Klassizismus der französischen, korrekten Prägung zur höchsten Verfeinerung führt. Künstlerisch steht Ingres unvergleichlich höher als David, der Demagoge nicht bloß in der Politik, sondern auch in seinen Bildern war. Ingres' Kolorismus, vor allem in Frauenakten, wie die „Quelle" und den Odaliskenstücken (Abb. 32) und in meisterhaften Bildnissen, ist von schmelzender Süße und Feinheit, seine Linie von einer Vollkommenheit, die ihr angebetetes Muster Raffael für modernes Empfinden durch ihre Lebendigkeit überragt. Mit Recht verehren die Franzosen in Ingres den einen Ahnherrn der neueren Kunst, dem noch Renoir und Cézanne Wesentliches zu danken haben. Denn das Fruchtbringende in der Art von Ingres wie David liegt in dem Realismus, mit dem sie bisweilen, Ingres in stärkerer Dosierung, ihre Prinzipien durchsetzten.

Deutschland hatte nicht das Glück einer sich so aus der Tradition entwickelnden und Tradition bildenden Schule wie Frankreich: es hatte statt dessen das gefährliche Hemmnis seines Pseudoklassizismus zu überwinden. Ihm galt der Kampf, in dem sich der größte aller Klassizisten, A. Jakob Carstens (Abb. 33, 34) (1754 – 98), zerrieb, ohne zu endgültigen Lösungen zu gelangen. Für Carstens war die Kunst nicht Durchführung eines Prinzipes oder Broterwerb, sondern heiliger Tempeldienst, dem sein Leben mit Hintansetzung aller anderen Dinge galt. Dieser ungemeine, dieser beispielhafte Idealismus rächte sich an ihm, der sich alles selber mühselig erobern mußte, indem er sein Leben lang nur Kartons zeichnen durfte und nicht zu den ersehnten Freskoaufgaben gelangte. Was sich aber in diesen bloßen Zeichnungen offenbart, ist das Werk eines reinen und genialen Geistes von höchstem Schwung; und man fertigt ihn nicht ab, indem man ihm das Können abspricht und ihn einen bloßen Zeichner oder „Skizzisten" nennt. Hier äußert sich nicht das Theaterpathos eines David, sondern Menschlichkeit und höchste Idee des Lebens; diese Gestalten von Göttern und Helden (Abb. 8) leben, weil sie von einem ganz großen Menschenbildner wahrhaft erschaut und in das ewige Dasein der Kunst überführt sind. Was bedeuten gegenüber dieser Menschen und Mythen schaffenden Phantasie die Anlehnungen an klassischen und an Michelangelos Formenkanon!

Wir erleben in Carstens die erste und gültige Ausprägung der andern, der deutschen Seite des Klassizismus, die gegenüber dem französischen Akademismus von rationalistischer Geistesfügung ein romantisches Element verbirgt: das

35. Thorvaldsen, Hirte. Kopenhagen

tiefe Geheimnis des Irrationalen, des mit keiner Verständigkeit auszumessenden Gefühls vom Wesen der Welt – eingepackt in einer Vermummung von griechischer Sage und Michelangelo.

Am besten von Carstens' Schüler und Nachfolgern versteht J. A. Koch (1768 – 1839) diese geheime Romantik zu entwickeln; seine Landschaften mit klassischer oder phantastischer Staffage (Abb. 23) atmen einen großen strengen Charakter und verbinden die Raumgröße Poussins mit modern bewegter Fabel. Bertel Thorvaldsen (1770 – 1844) überträgt die reine Klassizität der Carstensschen Formenhülle auf die Skulptur (Abb. 35) und macht sie damit europareif und populär. Und wie in Frankreich Ingres die klassizistische Linie aristokratisiert, verstärkt Genelli (1798 – 1868) im 19. Jahrhundert das Arabeskenhafte und die Sinnlichkeit der deutschen Linie (Abb. 6) und ist auch darin der wahre Nachfolger von Carstens, daß sein Werk im wesentlichen auf Zeichnung beschränkt bleibt; eine Beschränkung nur im technischen, nicht im künstlerischen Sinne.

Schließlich ist es auch Deutschland, dessen Architektur das klassizistische System zu schöpferischen Leistungen erweitert, während Frankreich zwar der Welt seine Empiremode diktiert, aber mit seinen Bauten wie dem Panthéon und der Madeleine nur eine großartige kalte Geste vor dem Griechentempel zu vollbringen vermag. Der große Berliner Baumeister K. F. Schinkel (1781 – 1841) belebt die antiken Säulen und Verhältnisse, so daß aus ihnen neues lebendiges Zeitgefühl spricht; ein Raumschöpfer von hohem Rang, dessen Klassizismus mehr nordisches Empfinden verrät, als seine etwas verunglückten Versuche mit Aufwärmung der Gotik. Zweifellos war die klassizistische Ordnung in der

36. Fr. Gilly, Monument Friedrichs des Großen. Entwurf

37. Leo v. Klenze, Die Propyläen in München

38. Friedrich Schinkel, Das Alte Museum in Berlin

Baukunst geschmeidiger, durch Erfahrung langer Jahrhunderte, deutschen Geist auszudrücken als die ungewohnte und daher zu wörtlich und spröde übernommene Gotik – ein Paradoxon, das durch anschauliche Vergleichung von Schinkels herrlichem Schauspielhaus und Altem Museum (Abb. 38) mit seinen Berliner Kirchen unwiderlegliche Wahrheit wird. Das Beste verdankt er dem genialeren, aber allzufrüh gestorbenen Gilly (Abb. 36) (1771–1800), in dem Europa wohl der letzte Baumeister von ganz großem Ausmaß verloren gegangen ist. Der Münchner Leo von Klenze, äußerlich gewandter als Schinkel, reicht an Schöpferkraft nicht an ihn heran, aber er hatte das Glück, der Hauptstadt Bayerns durch zahlreiche Bauten, wie die Glyptothek, Bavaria, Walhalla und die Propyläen (Abb. 37) das Gepräge seines Geistes aufzudrücken. Während Schinkel wenigstens ein langes Nachleben seiner Tradition durch treffliche Schüler beschieden war.

Die Romantik in Deutschland wächst auf natürliche Weise aus dem Klassizismus. Ein transzendentales Element war diesem von Anfang an beigemischt: die Romantik greift es auf und vollendet die Revolution gegen den geistigen und technischen Eklektizismus. Das Verhältnis von Runge zu Carstens ist ganz ähnlich wie das der Schlegel zu dem jungen Goethe, Fichtes zu Kant: sie ziehen die Folgerungen eines vollendeten Subjektivismus aus den befreienden Taten der Ersten. Die höchste Steigerung des Ichgefühls, das Merkzeichen der Romantik, dem Fichte seine philosophische Prägung verleiht, muß in der objektivierenden Malerei eine Umbildung erfahren; die kosmische Sehnsucht der Selbstauflösung im All nimmt hier den Charakter des landschaftlichen Symbols an, in dem sich alles Unendlichkeitsempfinden verdichtet. Je weiter sich die Romantik aber von ihrer religiös-philosophischen Grundlage entfernt, desto mehr tritt bloßes Naturerleben und zuletzt ein sentimentales und mit Erinnerungen spielendes Pathos an die Stelle religiöser Inbrunst. Durchaus parallel geht damit die Ersetzung der (klassizistischen) Linie durch einen malerischen Realismus, der in der Entwicklung der ganzen Epoche um 1830

39. Eugène Delacroix, Die Freiheit ruft auf die Barrikade. Paris, Louvre

einsetzt: von Runge und Friedrich mit ihrer wesentlich plastischen Einstellung führt der Weg zu Blechen, Spitzweg, Rottmann, vom „transzendentalen Idealismus" zu bürgerlicher Rührseligkeit und Anekdote. Es ist die nämliche Entwicklung zu sprunghafter Mischung von Phantastik mit naturalistischen Elementen, die sich in der spätromantischen Dichtung der Arnim, E. Th. A. Hoffmann und Heine äußert.

Auch bei den Franzosen quillt lebendig und unmittelbar aus dem Klassizismus das, was man aus Mangel an anderer Bezeichnung auch bei ihnen Romantik nennt. Aber es ist nicht eine Entfaltung des Geistigen, das mystische und philosophische Moment fällt vollkommen aus: vielmehr schlägt die Entwicklung den so typisch französischen Weg des Formalen und Sozialen ein, vorbei an allem eigentlich Romantischen. Das Problem der heroischen Form wird hier vom Plastischen ins Malerische und Realistische gewendet, das Thema wandelt sich aus Antike zum Mittelalterlichen und Zeitgemäßen, und man sucht seine Anregungen statt bei der römischen Geschichte fortan bei Dante, Shakespeare, Ariost und im Orient. Die aufs Äußerliche gerichtete Bildung Frankreichs weiß mit deutschen Ideologien nichts anzufangen und vertauscht den Schauplatz ihrer Szenerien, erweitert ihre Bühne gewaltig durch Hinzunahme der Farbe und des Lichtes und spielt nicht nur die große Historie jeder Art mit gehobenem Affekt oder mit idyllischem Flötenton, sondern auch mit dem negativen Vorzeichen der Zeitsatire. Der große Stil, in dem das alles vor sich geht, und das Weltmännische der handelnden Persönlichkeiten unterscheidet die französische

40. Théodore Géricault, Das Floß der Medusa. Paris, Louvre

41. Eugène Delacroix, Die Dantebarke. Paris, Louvre

42. Théodore Géricault, Die Tolle

43. Honoré Daumier, Die Wäscherin

„Romantik" am augenfälligsten von der bürgerlichen Enge und Beschlossenheit der Deutschen und läßt sie als das großartige und notwendige Bindeglied zwischen Klassizismus und Naturalismus erscheinen.

Ihr gehört einer der größten Maler aller Zeiten an: Eugène Delacroix (1799 – 1863), dessen Bedeutung weit über jedes System hinausragt (Abb. 17). Mit seinem Vorläufer Th. Géricault (1791 – 1824), der der Kunst zu früh starb, führt er die Malerei aus der Davidschule zu absoluter malerischer Größe heraus. Géricaults „Floß der Medusa" (Abb. 40) von 1819 ist das erste gewaltige Monument der neuen Gesinnung voll Leidenschaft der Bewegung und Zeitgemäßheit der erschütternden Szene (ein ins Monumentale übersetzter Zeitungsbericht), aber in Einzelheiten noch statuarisch gebunden. Delacroix, „Dantebarke" (Abb. 41) von 1822 führt die Linie zu romantischer Freiheit weiter, und seine Entwicklung bringt nach und nach alle Möglichkeiten der späteren Malerei Frankreichs herauf. Ihm ist gegeben, das aufwühlendste Ereignis in der „Barrikade" (Abb. 39) von 1830 zu symbolischer und im höchsten Sinne dauernder Bedeutung zu erheben; wie er überhaupt an Gewalt und Tiefe des Ausdrucks unter allen Franzosen einzig dasteht, nicht aber zum Expressionismus hinüberweisend, sondern zurück zum Barock und zu Rubens.

Neben ihm erhebt sich Daumiers (1810 – 1879) Gestalt zum Monumentalen (Abb. 45), obwohl seine Malereien in kleinem Format verharren und seine eigentliche Tätigkeit in der lithographierten Karikatur liegt. Nicht mit Unrecht vergleicht man ihn mit Michelangelo; die durchdringende, mit Ausdruck gesättigte Kraft seiner Linie (Abb. 43) besitzt das Titanische jenes Größten, seine Groteske das Vernichtende der Wahrheit. Und wie er, leitet auch Camille Corot (1796 – 1875) vom Romantischen zum frühen Realismus über, dem er durch seine Berührung mit den Malern von Barbizon sich nähert. Das Wesentliche seiner Kunst findet man in dem zarten Traumhaften seiner Landschaften und ihrem unwirklichen Silberton, der noch unmittelbarer als seine Nymphen (Abb. 98) von dem märchenfernen Glück

44. Corot, Die blonde Gascognerin. Paris, Sammlung Warneck
(aus Meier-Gräfe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst, Verlag R. Piper & Co., München)

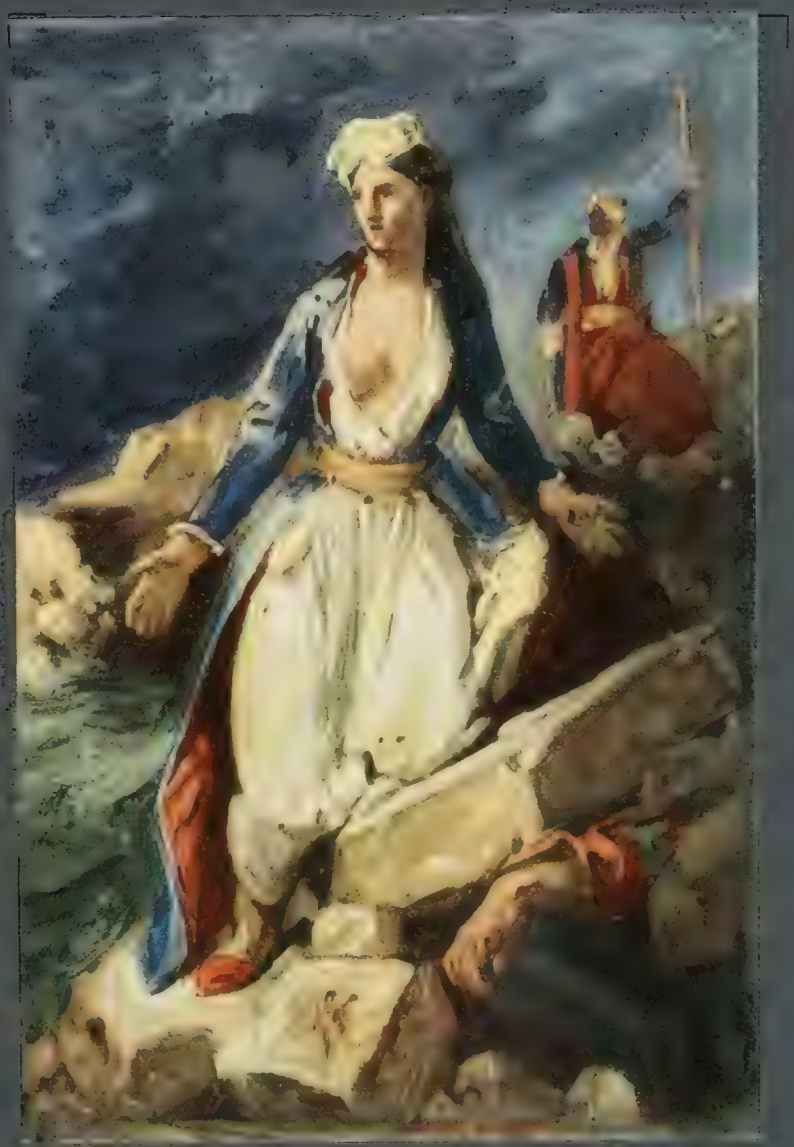
45. Honoré Daumier, Ecce homo (Phot. Foltwang)

46. Narzisse Diaz, Psyche

dieser Gefilde überzeugt. Sein Genosse N. Diaz färbt die gleiche Idyllenstimmung durch einen leisen Duft rokokohafter Erotik (Abb. 46). Und den Engländer W. Turner (Abb. 47) (1775 – 1851) kann man nicht besser charakterisieren als durch Gegenüberstellung mit dieser himmlischen Wahrhaftigkeit eines Dichters: ein Oberfeuerwerker der Romantik, ein Schaumschläger von der Sorte englischer Blender, der seine ungeheure Popularität im wesentlichen der Banalisierung eines Großen verdankt, Claude Lorrains.

Deutschland hat in Philipp Otto Runge (1777 – 1810) den echten Romantiker hervorgebracht, der aus der literarischen Bewegung, vor allem Tiecks, und aus der Mystik Jakob Böhmes das bildhafte Symbol seiner Tageszeiten (Abb. 51) kristallisiert. Auf ihm allein lag alles Schöpferische jener Ideen, und an der ungeheuren Aufgabe, die klassizistische Form zu ihrem Ausdruck umzuschmelzen, zerrieb er sich und starb, das schmerzlichste Opfer dieser Zeit, da er sich eben zur Klarheit durchgerungen hatte. Wie bedeutend gleichwohl das Geleistete blieb, beweisen nicht nur seine natursymbolischen Entwürfe, sondern auch die Familienbildnisse (Abb. 50), in denen er das heroische Wesen der Zeit zu monumentalen Gestaltungen steigert und die Plastik klassizistischer Anschauungsweise mit lebensvoller Realität erfüllt.

C. D. Friedrich (1774 – 1840) engt sein umfassendes Programm auf die Spezialität der romantischen Stimmungslandschaft ein, deren Figuren als Gefühlsträger uns jene subjektive Sehnsucht vermitteln, aus der heraus das „Erdleben", die atmosphärische Stimmung menschlich gedeutet wird. (Abb. 54). Diese immer schwermutsvoll gefärbte Romantik ist als ein rein norddeutsches Gewächs anzusprechen. Die Süddeutschen nehmen die Idee wesentlich heiterer, oberflächlicher und fast auf illustrative Darstellung sich beschränkend. Am liebenswürdigsten Moritz von Schwind (1804 – 1871), dessen Form nicht mehr klassizistisch, sondern spät-nazarenisch, aber musikalisch geschmeidig ist, und der seine Märchen, Legenden und Naturmythologismen (Abb. 55) mit einem sehr glücklichen Einschlag von Volkstümlichkeit vortrug, wenn er sich auf sein kleines Format beschränkte. Führich (Abb. 58) und Steinle können es darin nicht mit ihm aufnehmen, gerade weil sie anspruchsvoller auftreten und die kirchlichen Legenden mit einer Empfindsamkeit aufmachen, die auf gröbere Instinkte ihres Publikums ausgeht.



Eugène Delacroix, Griechenland auf den Trümmern Missolunghis
Ölskizze
Bes.: Herr Oskar Schmitz, Dresden

47. William Turner, Das Schiff des Odysseus

Die malerisch orientierte Spätromantik bedeutet wenigstens in ihren zwei besten Trägern Überleitung zum objektiven Realismus: in dem Berliner Landschafter Karl Blechen (Abb. 56) (1798 – 1840), der seine anfängliche Pathetik mehr und mehr zur Sachlichkeit dämpfen lernt, und in dem Münchner Karl Spitzweg (Abb. 65, 91) (1805 – 85) dessen Entwicklung von zugespitzter Anekdotenhaftigkeit zu einer breiten und prächtig funkelnden Malerei verläuft. Die anderen sind wieder Landschafter mit historisierender Staffage, die klassische Gegenden in ein dunkel glühendes Pathos tauchen, wie Rottmann (1795 – 1850), oder mit romantischer Sauce übergießen, wie Fr. Preller (Abb. 52), oder die, wie die Düsseldorfer (Lessing, Schirmer, beide Achenbachs) ihre erregten Landschaften mit volkstümlichen Assoziationen beladen. Sie alle gehören im Grunde mehr zur Historienmalerei als zur Romantik, weil ihnen die Landschaft wesentlich nur Schauplatz von sentimental-historischen Geschehnissen bedeutet.

Aus romantischem Geist, nicht aus der Romantik selbst, zweigte die Bewegung der Nazarener ab, die zum Unglück für Deutschlands Kunst an Stelle der Rungeschen Praxis die Herrschaft bekam. Auch ihre Wurzeln steckten, tiefer noch, im Klassizismus, und ihre literarischen Begründer waren Romantiker. In Wackenroders „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders" von 1797 waren die Gedanken einer Rückkehr zum Mittelalter erstmals und grundsätzlich ausgesprochen, Frömmigkeit und Begeisterung als Quelle wahrer Kunst genannt; und die endgültige Theorie formulierte Friedrich Schlegel 1803 in seiner Zeitschrift „Europa" dahin, daß der heutigen Kunst nur Nachahmung eines frommen Zeitalters, nicht subjektive Eigenschöpfung aufhelfen könne. Diese von der Theorie – zum wievielten Male! – wiederum erhobene Forderung des Eklektizismus lief aber der Entwicklung noch voraus, die vielmehr am Anfang sich recht glücklich in energischer Opposition gegen das akademische Rückwärtsertum anließ und Werke von bedeutendem Persönlichkeitsgehalt schuf. Auch als sich die namhaftesten Nazarener nach 1810 in Rom, als ihrer geistigen Heimat, zusammenfanden und im Kloster San Isidoro eine Brüderschaft im Zeichen des Kreuzes begründeten, entstanden in gemeinsamer Arbeit Fresken (in Casa

48. Peter Cornelius, Joseph und seine Brüder. Fresko, jetzt in der Nationalgalerie

Bartholdy und Casa Massimi), die bei aller spürbar werdenden Anlehnung an Renaissancevorbilder eine gediegene Frische des Persönlichen zeigen. Der Verfall setzt nach 1820 rasch ein, in demselben Maße, wie die Nazarener berühmt und zu leitenden Stellungen nach Deutschland berufen wurden. Es begann das hemmungslose Hingeben an Raffael, das mit einer Scheu vor allem Nichtkirchlichen und vor der Sinnlichkeit der Farbe sich verband und bei der Ausbreitung der Schule über ganz Deutschland mit einem Akademismus von völliger Unfruchtbarkeit und mit der Historienmalerei endete.

Das stärkste Talent und der männlichste Geist unter den Nazarenern war Peter Cornelius (1783 – 1867), der ungemein glücklich in Dürerischem Sinne, aber ganz selbstschöpferisch, mit den gewaltigen Faustillustrationen (Abb. 9) begann und die erreichte Höhe in den beiden Fresken der Casa Bartholdy (Abb. 48) sich bewahrte. Auch in manchen seiner ersten Münchner Fresken (Abb. 62) findet sich noch ein mächtig gespanntes Pathos, und selbst in ganz späten Werken, wie in den höchst dramatischen „Apokalyptischen Reitern". Aber im ganzen war seine Tätigkeit von unheilvollster Wirkung; die eklektische Leere und Herbigkeit der Zeichnung noch überboten von der Unsinnlichkeit seiner Farbe: denn es kam hier nur auf die Großartigkeit der Intention und auf die Tatsache des Fresko überhaupt an. – Der zweite Führer, Fr. Overbeck (1789 – 1869), weicher veranlagt und von fast weiblicher Anschmiegsamkeit und Religiosität, ging viel reibungsloser seinen sanft abschüssigen Weg, auf dem ihn Perugino und Raffael als unentbehrliche Stützen geleiteten (Abb. 63). Die Unmittelbarkeit seines „Verkauften Joseph" (Abb. 59) in Casa Bartholdy hat er kaum wieder erreicht; und vielleicht darf man glauben, daß der Gefährte seiner Frühzeit, der jung gestorbene Franz Pforr (1788 bis 1812), das gehalten hätte, was Overbecks Anfänge mehr als seine eigenen zu versprechen schienen. Jedenfalls steckt in den herben und verlegenen Anfängerarbeiten Pforrs (Abb. 61) eine innere Kraft und Selbständigkeit und eine Originalität des Farbigen, die Overbeck versagt waren. Die übrigen Nazarener, teils Katholiken, teils Konvertiten wie Overbeck, variierten das angeschlagene Thema bald mehr nach ihm, bald eher nach Cornelius zuneigend und mit dem Ton auf dem Kirchen- oder dem Historienbild; Schnorr von Carolsfeld (Abb. 49), Veit (Abb. 24), Steinle, Führich (Abb. 58).

49. Julius Schnorr v. Carolsfeld, Verkündigung. Berlin, Nationalgalerie

Eine Anzahl von Landschaftern, die als Schule J. A. Kochs zu bezeichnen wären, schließt sich ihrem innersten Wesen nach am ehesten an das Nazarenertum an. Doch bewahrt sie ihr frisches und der Natur aufs kräftigste ergebenes Talent vor jedem Dogmatismus der Form, und ihre Werke gehören zum Deutschesten und Frohesten der Zeit: sie machen offenbar, was uns mit dem Irrtum der Nazarener verloren gegangen ist. Unseligerweise starben auch sie, die man fast immer, aber unzutreffend, zu den Romantikern zählt, mit einer Ausnahme in früher Jugend und hinterließen meist nur Zeichnungen und Aquarelle, die allerdings alles aufwiegen, was die spätromantischen Landschafter an Ölbildern geschaffen haben. Ihr Haupt ist Ferdinand Olivier (1785 – 1841), dem allein eine glänzende Reihe von Gemälden (Abb. 74) beschieden war; die reichste und wundervollste Begebung K. Ph. Fohr (Abb. 60) (1795 – 1818). Ihm am nächsten Franz Horny (1798 – 1822), und gleich diesen beiden jung gestorben E. Fries, August Heinrich, J. Chr. Erhard. Die klarste Plastik in Auffassung des Raumes und eine vollkommene Bestimmtheit der Linie ist das Merkmal ihrer Kunst, mit der dem Deutschen seit Elsheimer wieder zum erstenmal eine ganz deutsche und wesenhafte Landschaftskunst beschert ist.

50. Philipp Otto Runge, Die Eltern des Künstlers. Hamburg, Kunsthalle

51. Philipp Otto Runge, Der Mittag. Radierung aus der Folge der „Tageszeiten"

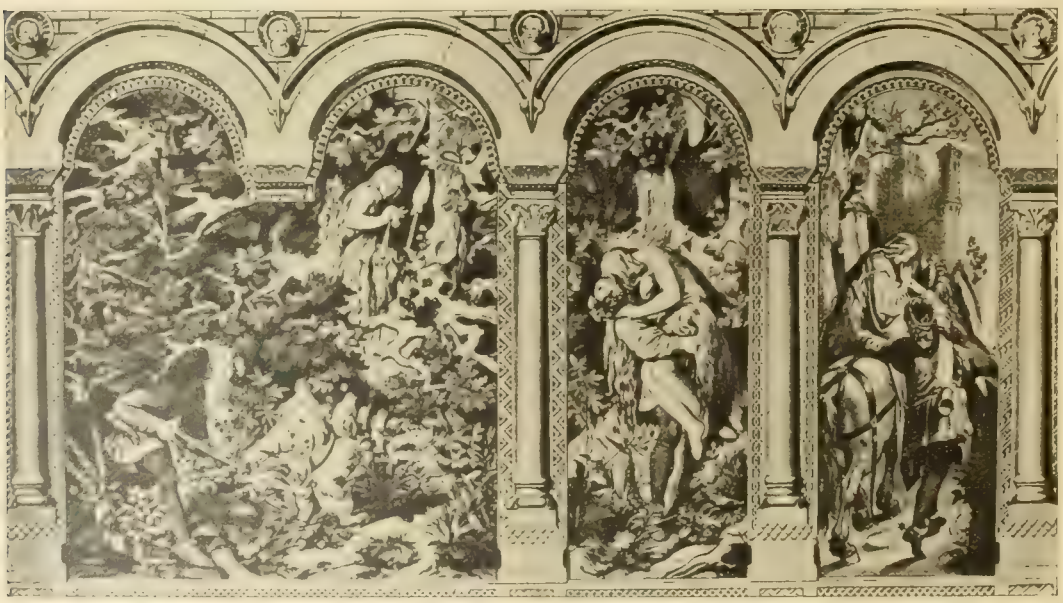
52. Friedrich Preller d. Ä., Merkur warnt Odysseus vor Kirke. Weimar, Museum

53. Caspar David Friedrich, Der Regenbogen. Weimar, Museum

54. Caspar David Friedrich, Wanderer, den Mond betrachtend. Dresden, Gemäldegalerie

55. Moritz v. Schwind, Nixen einen Hirsch tränkend

56. Karl Blechen, Im Park zu Terni. Berlin, Nationalgalerie. (Phot. Seemann)



57. Moritz v. Schwind, Die sieben Raben (Teilstück). Aquarell, Museum in Weimar

58. Joseph v. Führich, Marias Gang über das Gebirge

59. Friedrich Overbeck, Joseph von seinen Brüdern verkauft. Fresko, jetzt in der Nationalgalerie

60. Karl Ph. Fohr, Tivoli. Frankfurt, Städel

61. Franz Pforr, Der Graf von Habsburg. Frankfurt, Städel
(Phot. Bruckmann)

62. Peter Cornelius, Orpheus in der Unterwelt. Fresko in der Glyptothek, München
(Phot. Seemann)

63. Friedrich Overbeck, Beweinung Christi. Lübeck

64. Alfred Rethel, Der Tod als Freund. Holzschnitt

2. Historien- und Genrebild.

Die Historienmalerei ist ein Bastard des Klassizismus und der naturalistischen Bestrebungen des 19. Jahrhunderts; ein Ersatz der allgemein gültigen Konvention des Barock von religiöser und dynastischer Mythendarstellung durch eine Illustration, die ihre Rechtfertigung in dem Bildungsideal der Zeit suchte. Die Abschilderung dramatischer Begebenheiten mit äußerlicher Glaubwürdigkeit beruht auf dem Assoziationsbedürfnis dieser Zeit. Ihr Idealismus ist scheinbar und spekuliert auf ein bestimmtes, nur Eingeweihten — den sogenannten „Gebildeten" — zugängliches Wissen; er wird nicht von sittlichem Pathos getragen, wie die Erlebnisse der Klassizisten und Romantiker, sondern von bürgerlicher Rührseligkeit; er will nicht zu sich emporheben, sondern begibt sich auf das Niveau des interessierten Betrachters hinab und läßt seine Gestalten mit diesem gleich zu gleich verhandeln. Und durch die Verbindung solcher Bildungsideen mit naturalistischer Form ballt sich eine Illusionsmalerei zusammen, die in der Echtheit von Kostüm und Milieu ihr Wesentliches sieht und durch das Gemachte und Theatralische ihres Daseins zur leeren Akademie führt.

Denn wenn schon im niedergehenden Barock des 18. Jahrhunderts die Wertschätzung literarischer Bildungsinhalte dazu führte, dem „Historienfach" führende Stellung und ersten Rang unter den Künsten

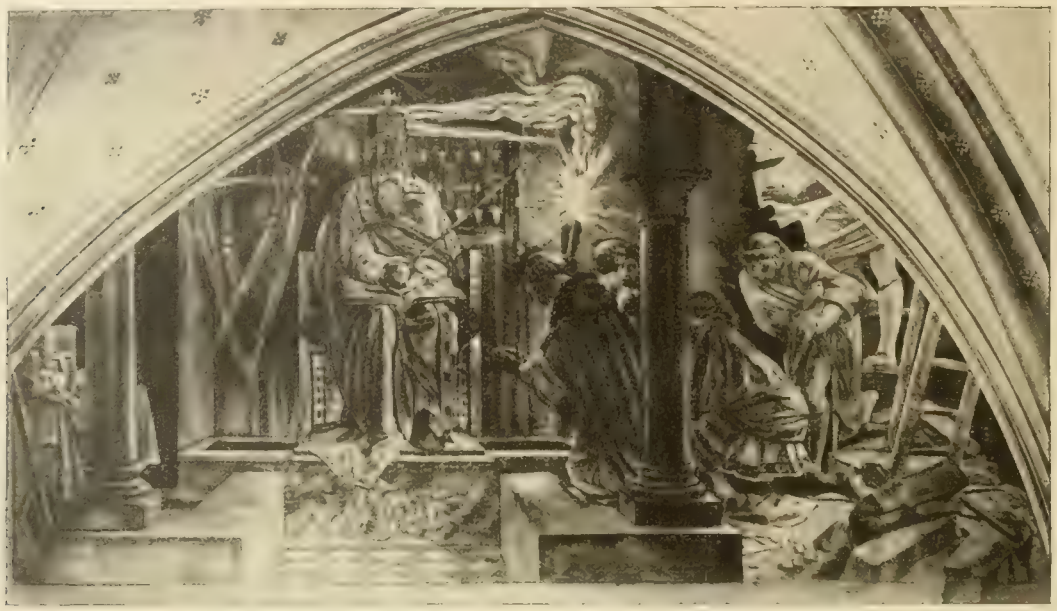
einzuräumen und ihm die Akademien gebührenderweise auszuliefern, so gilt für das 19. Jahrhundert das noch in verstärktem Maße; nur daß sich Eklektizismus und Kunstbedeutung dieser Akademiegewaltigen zu denen des 18. Jahrhunderts ungefähr so verhalten, wie die ganze Kultur des Materialismus zum Rokoko. Mit wenigen Ausnahmen bedeutet diese ganze offizielle Kunst seit Cornelius und David nichts als eine hohle Maskerade.

65. Wilhelm Kaulbach, Die Reformation. Fresko im Treppenhause des Neuen Museums, Berlin

Ihre Entstehung baut sich programmatisch auf dem Niedergang des Klassizismus, respektive des Nazarenertums auf, da aus dem Mythos die Allegorie oder die Begebenheit wurde; in Frankreich und Belgien mehr mit dem Ton auf den Patriotismus, in Deutschland auf der historischen Gelehrsamkeit. Und die Entwicklung verläuft, gleichgültiges Nachhinken hinter der maßgebenden Entfaltung der Kunst, entsprechend in einem Übergang von der reinen Linie zu farbigem Kolorismus und dann zum malerischen Naturalismus.

Das Genrebild, als seine notwendige Begleiterscheinung, überträgt das Illustrationswesen des Historienbildes auf das Gebiet des Alltags und meist auch der Gegenwart. Es setzt keine besondere „Bildung" voraus und bemüht sich um Allgemeinverständlichkeit; was ihm mit einem Höchstmaß an Popularität gelohnt wird. Man gibt überdeutliche Vorgänge aus dem Durchschnittsdasein, die sich ans Gemüt des Bürgers wenden und mit Empfindsamkeit und Humor abwechseln: daher die Vorliebe für Kinder, Bauern, „Volk" und alles, was die Illusion herziger Natürlichkeit erweckt. Für den kleinen Mann ersetzt diese Genrekunst (die ihre Vorläufer offensichtlich in der holländischen Malerei des 17. Jahrhunderts besitzt) die Geschichten aus dem Kalender, und die Feinschmeckerei des Gebildeten findet noch ihre ästhetische Rechnung bei der Treffsicherheit des Malers im Ausdruck, Kostüm, Situationskomik usw., und beim Gefühl der Überlegenheit gegenüber den naiven Vorgängen.

In Deutschland, das für beide Gruppen das Wichtigste beitrug, wandelten sich die Nazarener in ihren späteren Leistungen oft selber zu bloßen Historienmalern, wie Schnorr v. Carolsfeld; und aus Cornelius' Schule kam der eigentliche Bahnbrecher, Kaulbach (1805 – 74). Seinen erklügelten Geschichtskonstruktionen (Abb. 65) mit allegorisierender Absicht gab ein mächtiges Schema von zwei Etagen Halt und Gerüst, von Raffael und Cornelius stammend. Seine Fresken bilden den reinsten Typ einer Bildungsmalerei mit Assoziationen und Anspielungen. Von reinerer und echter Bedeutung ist A. Rethel (1816 – 59), der das dramatische Geschehen mit Größe und innerer Wahrheit des Ausdrucks zu monumentalisieren wußte (Abb. 66): ein wirklicher Idealist und ein Künstler mit Darstellungsvermögen. Doch zeigt er sich immerhin am größten in seinen Holzschnitten (Totentänze (Abb. 64), Hannibalszug usw.): daß die reine Linie, das Schwarz-Weiß, diesen deutschen Künstlern am unmittelbarsten zusagte, beweisen auch andere seiner Art, wie Schnorr, Führich, Schwind und nicht zum wenigsten Menzel. Der stellt nun einen wesentlich anderen Typus des Historienmalers dar, den des entschiedenen Naturalisten. A. v. Menzel (1815 – 1905) besitzt nicht den umfassenden Geist Rethels; seine Gemälde und Illustrationen zur Geschichte Friedrichs des Großen (Abb. 10) setzen ihren höchsten



66. Alfred Rethel, Otto III. in der Gruft Karls d. Gr. Fresko im Rathaus zu Aachen

Ehrgeiz in die Genauigkeit der Wiedergabe, als ob er dabei gewesen wäre und die Dinge und Personen porträtiert hätte. Seine geistreiche Malerei täuscht über das nicht hohe Niveau dieser Auffassung hinweg, die illusionistisch ist und ihre Glaubwürdigkeit bis zur Karikatur und Grimasse treibt. Freilich ist ihr eine Tugend eigen, die sie immer noch sehr hoch über die gleichzeitige Historienkunst erhebt: Aufrichtigkeit und Mangel an Theater. Denn im Theatralischen nimmt sein Zeitgenosse Piloty (1826–86) die Kaulbachsche Tradition wieder auf. Er und W. v. Diez (1839–1907) haben aber zum wenigsten das Verdienst, vortreffliche Lehrer gewesen zu sein, denen namentlich die Generation um Leibl ihre malerische Schulung verdankt, und denen auch ein so feiner Koloriſt, wie Viktor Müller (1829–71) nahesteht. München, das seit Cornelius die Hauptstätte der Monumentalkunst war, brachte in einem ihrer Schüler, F. v. Lenbach (1836–1904), auch den Porträtisten hervor, dessen Kunst mit ihrem engen Anschluß an alte Meister diesem eklektischen Historismus entsprach, und das üppigere Wien den Abschluß des ganzen Gepränges mit den hohlen Farbendekorationen H. Makarts. In der religiösen Malerei trieb, ebenfalls ein Endprodukt dieser Entwicklung, Ed. v. Gebhardt die Illusion auf archaistischem Sonderpfade zu einer Hysterie des Ausdrucks, die ein Gegenstück zu Menzels Grimasse zu sein scheint.

In Frankreich gingen schon Davids Schüler, wie Gros, zur Schilderung patriotischer Stoffe ihrer Zeit über. P. Delaroche (1797–1856) begründet dann mit erheblichem Aufwand die effektvolle Darstellung von fesselnden Begebenheiten aus der Vergangenheit (Abb. 67). In seinem Kolorismus mit Kaulbach zu vergleichen, offenbart er im Ideellen sogleich die nationalen Unterschiede: der Deutsche gibt philosophische Geschichtsideologie, der Franzose stellt rationalistisch fest, was gewesen ist; und die Belgier wie Wappers, Gallait usw., entsprechen mit ihrem romanisch-patriotischen Temperament ungefähr diesem Programm Delaroches, nur tragen sie die Schminke dicker auf. Th. Couture (1815–1879) entspricht Pilotys eklektischer Geschicklichkeit und malerischer Fortgeschrittenheit, sowie darin, daß sein Verdienst als Lehrer das seiner eigenen Werke weit überwiegt. Und so steht schließlich E. Meissonier (1815 bis 1891) mit seiner Vorliebe für Szenen aus dem 18. Jahrhundert und der peinlichen Schärfe des Naturalismus, um die Parallelen zu vollenden, dicht neben Menzel: ihre Bewunderung beruhte auf Gegenseitigkeit, und das läßt sich begreifen.

Im Genrebild finden wir in Frankreich im wesentlichen nur eine nationale Formulierung ausgebildet, den weiblichen Akt unter irgendeinem allegorischen oder poetischen Vorwand, wie ihn Gleyre, Baudry und andere Schüler von Delaroche mit lockender Sinnlichkeit malen. Das klassische Land des Genres ist Deutschland, wenn auch England mit den sentimental-humoristischen Rührstücken Wilkies (1785–1841) vorangegangen ist. In

Deutschland hat das Sittenbild in spätromantischer und Biedermeierzeit sogar eine künstlerisch erhebliche Rolle spielen können, weil das Illustrative und der Humor im ganzen Charakter seiner Kunst und seiner Lebensauffassung wurzeln. So entwickelt es sich selbstverständlich aus dem Realismus der Biedermeierepoche heraus bei Waldmüller (1793–1865). Die Bauerndarstellungen seiner Spätzeit verraten in der feiertägigen Sauberkeit der Malerei, in der Sonntäglichkeit und optimistischen Auffassung die Philosophie eines behaglichen Städters über das Landleben; und gleichzeitig notiert H. Bürkel (1802 bis 1869) volkstümliche Anekdoten aus Oberbayern und Italien in ähnlich feinpinseliger Malerei. Der eigentliche Humorist und zugleich ein großer Maler ist K. Spitzweg (1808–85) (Abb. 68), der immer zwischen Romantik und Anekdote schwankt. Auch Ad. Schrödter überträgt ein Moment romantischer Ironie auf illustratives Genre, gleich Hasenclever und andern Düsseldorfern auf halbem Wege zur Satire des Spießbürgers verharrend. Von solcher Respektlosigkeit, auch der allerbehaglichsten, ist Ludwig Richter (1803–84) meilenfern; so fern wie seine populären Bilder und vor allem Holzschnitte (Abb. 69) der Kochschen Romantik seiner Jugendjahre stehen: er bleibt mitten in der Gefühlsbreite des Bürgers mit Ernsthaftigkeit selber drin und wiederholt den gemütvollen und kindlichen Ton, den er einmal gefunden hat, bis an sein seliges Ende. Doch klingt uns dieser Ton, wenn schon simpel, doch immer noch reiner als die raffinierten Spekulationen der Knaus, Defregger, G. Max und zahlloser anderer auf die minderwertigen Unterhaltungsbedürfnisse der vielen Armen im Geiste: hier mündet das Genrebild in Kulturfeindschaft ein.

67. Paul Delaroche, Ermordung des Herzogs von Guise

68. Karl Spitzweg, Der Pfarrer

69. Ludwig Richter, Auf der Höhe. Holzschnitt

70. Eduard Bendemann, Die trauernden Juden

71. J. Poelaert, Justizpalast in Brüssel

Die Architektur des 19. Jahrhunderts ist ausschließlich historisch gerichtet, ihre Geschichte gehört deshalb hierher. Seit Schinkel und Klenze wird ein Kursus sämtlicher Baustile, einschließlich der orientalischen, in Europa durchgenommen. Der Höhepunkte sind begreiflicherweise wenige; denn um etwas Persönliches aus dem vollkommensten Eklektizismus zu retten, muß man schon vieles zuzusetzen haben. Eine solche Persönlichkeit ist in Frankreich Viollet-le Duc (1814–79), der leidenschaftliche Vorkämpfer der nationalen Gotik; aber auch bei ihm überwiegt das wissenschaftliche Forscherverdienst weit das seiner „stilechten Restaurationen" vieler Bauwerke, die ein unheilvolles Beispiel für Europa geben. Für die Brauchbarmachung der Renaissance haben drei bedeutende Architekten um die Jahrhundertmitte gewirkt: in Frankreich Garnier (1825–98), dessen Pariser Opéra (Abb. 72) einen großen und phantasievollen Raumkünstler zeigt; in Deutschland Gottfried Semper (1803–79), der das Alte am stilreinsten, am harmonischsten nachzuschaffen verstand (Abb. 73) und am stärksten Schule gemacht hat; und schließlich J. Poelaert (1816–79), dessen Brüsseler Justizpalast (Abb. 71) das wuchtigste und selbstherrlichste Beispiel des Eklektizismus in Europa darstellt und durch die Gewalt seiner plastischen Phantasie beinahe wie eine Urschöpfung wirkt: das bedeutendste Bauwerk des Jahrhunderts. Daneben wirken die Deutschen vom Ende des Jahrhunderts sehr als Epigonen; Wallot, Thiersch, Seidl u. a., denen die Nachahmung des Barock das Ziel der Kunst bedeutete.

72. Charles Garnier, Große Oper in Paris

73. Gottfried Semper, Opernhaus in Dresden

74. Ferdinand v. Olivier, Kapuzinerkloster in Salzburg
Leipzig, Städt. Museum

3. Der objektive Naturalismus

Unsere Darstellung hatte mit der Historienmalerei, ausgehend vom Klassizismus, weit vorauseilen müssen, weil ihr Schicksal, freilich auf einem niederen Niveau, seit der Mitte des Jahrhunderts eng an das der großen Entwicklung bis zur Gegenwart gebunden war.

Indessen ist die Geschichte der ernsten Kunst im 19. Jahrhundert diesseits der großen Romantiker eine Entwicklung des Naturalismus. Noch einmal, wie im 17. Jahrhundert, vollzieht sich unter der Herrschaft des bürgerlichen Materialismus die Eroberung der Wirklichkeit und vollendet, weit über die Holländer hinausgreifend, die malerische Form durch den Impressionismus. Und die Anteilnahme der Völker vollzieht sich dergestalt, daß Deutschland mit einem zeichnerischen Realismus und den ersten Spuren der malerischen Eroberung vorangeht, England den größten Anstoß zur Entdeckung der Landschaft gibt und dann die Führung, seit den Meistern von Barbizon, endgültig bei den Franzosen bleibt.

75. Martin v. Rohden, Wasserfälle in Tivoli. Slg. B. Grönvold, Berlin. Mit Genehmigung des Besitzers

Während nämlich Frankreich bis 1830 ganz durch den Kampf der klassischen und romantischen Großform beschäftigt ist, entwickelt sich in Deutschland, aus traditioneller Gebundenheit des 18. Jahrhunderts heraus, seit 1800 ein selbständiger Realismus zeichnerischer Art; eine Parallele zur Romantik mit bescheidenerem Ehrgeiz: ein biedermeierlicher Realismus. National auf sich selbst gestellt, entfaltet sich deutsches Formempfinden hier nach beiden Richtungen hin — idealistisch im Nazarenertum, realistisch im Biedermeier — durchaus linear und koloristisch. Der Monumentalität der Runge, Cornelius und Overbeck hängt sich, eine verbürgerlichte Romantik, diese engere aber nicht materialistische Kunst der Waldmüller, Krüger, Wasmann an den Saum; ihr gemeinsames Ideal, die Reinheit der Linie und des Ausdrucks, ihr besonderes Verdienst, die porträthafte Genauigkeit des Details. Die Sauberkeit, die Durchsichtigkeit der Arbeit wird fast zum Selbstzweck erhoben, die sachliche Treue zur obersten Tugend nicht bloß beim Porträt, sondern auch bei Landschaft, Genre, Architekturstück und allem übrigen. Bürgerliche Ordnungsliebe erscheint beinahe auch als treibendes Motiv bei der Begrenzung in lokalen Schulen. Man weiß nicht, was stärker ist dabei: Segen oder Fluch der deutschen Dezentralisation, die in jedem Mittelpunkt geistigen Lebens individuell tüchtige Meister hervorbringt, aber in keinem das überragende Genie, das alle Bestrebungen zusammenfaßt wie Delacroix oder Ingres. Hier zeigt sich am schmerzlichsten die Lücke, die Runges frühzeitiger Tod gelassen hat.

Denn es fehlt das Bindeglied, das die intimen Absichten dieser Kleinkunst mit der malerischen Breite einer jüngeren Generation verbunden hätte: jener zweiten Strömung, die um 1830 in Deutschland genau wie in Frankreich einsetzt und zum Naturalismus der Menzel und Leibl führt. Diese auf ganz

76. Ferdinand Waldmüller, Fürst Rasumofsky

anderen seelischen und optischen Voraussetzungen aufbauende Anschauung betrachtet die Welt als Objekt mit farbiger Oberflächenstruktur und übersetzt sie voraussetzungslos in malerische Töne. Sie malt nur, was sie sieht, was mit Händen zu greifen ist: das erst ist Naturalismus, der alles subjektive und gefühlsmäßige Verhalten den Dingen gegenüber auszuschalten sucht. In Deutschland wagen seine ersten Vertreter das Neue fast nur wie nebenher und als vorbereitende Skizze zu geben; aber sie malen doch — die Morgenstern, Wasmann, Menzel usw. — tatsächlich objektiv und gehen erst in der Generation von 1850 zur Stimmungslandschaft über, unter dem Einfluß von Barbizon. Die Franzosen aber, eben jene Künstler von Barbizon, finden die neue Form noch nicht ohne Beimischung von geheimer Romantik und Sentimentalität des Städters gegenüber der freien Natur; und auch das unter der Einwirkung der

77. Wilhelm von Kobell, Kanoniere

Engländer. Erst um 1850 erscheint hier die radikale Form, nun allerdings sogleich in der Gestalt eines Riesen und Bahnbrechers von erstem Rang: Courbet. Er umfaßt alle Gebiete und malt schlechthin die Welt, mit jener Wahllosigkeit der Objekte, die den echten Naturalismus kennzeichnet; er räumt gründlich mit der Romantik auf und stellt die ruhende Form der Wirklichkeitsschilderung auf, seinen Nachfolgern überlassend, Licht, Farbe und Bewegung zu erobern. In Deutschland ist sein Einfluß gewaltig, der Kreis um Leibl und Trübner entspricht seinem Standpunkt vollkommen, als Generation von 1870.

Die Geschichte des Realismus in Deutschland setzt schon in den letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts ein; aber erst um 1800 finden wir Künstler von größerem Kaliber und Auswirkung: Wilhelm Kobell (1766 – 1855), der in seinen Schlachtenbildern (Abb. 77) schon etwas wie Atmosphäre ahnt; Georg v. Dillis (1759 – 1841), am feinsten in Aquarellen; und die kühnen und freien Radierer J. H. Menken (1764 – 1837) und G. W. Kolbe. Ein Vorläufer der eigentlichen Biedermeierkunst, ein Eroberer des Lichts auf eigene Faust, in Rom, ist Martin v. Rohden (1778 – 1862) (Abb. 75).

78. J. A. Klein, Die Burg zu Nürnberg. Radierung. Verlag Stoedtner

Als Biedermeiermaler in eigentlichem Sinne können dann gelten: Franz Krüger (Abb. 20) in Berlin (1797 bis 1857), F. Waldmüller (Abb. 79) in Wien (1793 – 1865), die universellsten; Fr. Wasmann (1805 – 1896) im Bildnis, Wagenbauer (1775 – 1829) der Tiermaler; G. F. Kersting (1783 bis 1847) in besonders reizvollen Interieurbildern (Abb. 11); Gärtner und Dominik Quaglio als Architekturmaler.

Die frühe malerische Landschaft von 1830 repräsentieren: Wasmann mit seinen, von den Bildnissen sehr abweichenden, Landschaftsskizzen (Abb. 87), Cl. Dahl (1788 – 1857),

der nach Dresden übergesiedelte Norweger (Abb. 80); Blechen (1798 bis 1840) und Christian Morgenstern. Auch den erstaunlichen Porträt- und Jagdmaler F. v. Rayski (1807–1890) wird man mit seiner fast monumentalen Breite (Abb. 83, 84) hierherzählen können: eine aristokratische Ausgabe der Biedermeiermalerei in Folio. Adolf Menzel (1815–1905) kommt erst um 1840 in diesen Kreis, aber seine Bilder aus den vierziger Jahren (Abb. 81, 89) gehören zum Bedeutendsten dieses verfrühten Impressionismus und üben die nachhaltigste Wirkung aus. Seine eigene Entwicklung führt ihn mehr und mehr zur schärfsten und einseitigsten Prägung des absoluten Naturalismus, dem er Historie (Abb. 10) wie Wirklichkeiten jeder erdenklichen Art ohne Unterschied unterwirft; so daß seine Kunst, die um 1850 von führerhaftem Glanz umstrahlt wird, allmählich in eine verbissene und unfruchtbare Abmalerei aller vorhandenen Dinge um des Abmalens willen hinabgleitet.

Eine Übergangsstufe zum reinen Naturalismus bilden die lyrisch gestimmten, von den Barbizonmeistern beeinflußten Landschafter von 1850: in München die Schleich (1812–1876) (Abb. 93), A. Lier (1826–1852), Stäbli; in Wien R. Alt (1812–1907), von Menzelschem Können und Menzelscher Sehschärfe, und A. v. Pettenkofen; in Frankfurt die „Cronberger", als deren feinste L. Eysen (1843–1899) (Abb. 85), Peter Burnitz (1824 bis 1886) und Scholderer (1834–1902) (Abb. 86) zu nennen sind.

In München sammelte sich in den Jahren von 1865–75 der Kreis, der in seiner Gesamtheit dem einen Courbet in Frankreich entspricht und die höchste Kultur der reinen Malerei verkörpert, zu der Deutsche gelangen konnten. Voran W. Leibl (1844 bis 1900), ein „Bauer im Geiste", aber

79. F. Waldmüller, Aus dem Prater. Kunsthalle Hamburg
(Phot. F. Bruckmann A.-G., München)

80. Claußen Dahl, Sächsische Landschaft

81. Adolf v. Menzel, Das Balkonzimmer. Nationalgalerie (Phot. Bruckmann)

mit unerhörter Schärfe und Feinheit des Blickes begabt. Die „Kokotte" (Abb. 88), in Paris 1869 entstanden, zeigt ihn auf der Höhe flockig weicher Oberflächenmalerei, die „Dorfpolitiker" wie die berühmten „Drei Frauen in der Kirche" (Abb. 90), an denen er drei Jahre malte, rücken ihn fast schon in Menzels Nähe: die Malerei um der Malerei willen kann an einem detaillierten Stück Materie nicht weiter, allerdings auch nicht vollkommener getrieben werden. Sein Größtes sind seine Bildnisse aus den siebziger Jahren. W. Trübner (1851–1918) ist groß als nüchterner Handwerker der Malerei; er behandelt alle Stoffe (Abb. 94), auch da, wo er sich am Mythos vergreift wie bei dem „Parisurteil" (Abb. 82), nicht anders als Stilleben, und Meier-Graefe konnte mit Recht von ihm sagen: „Er überwand das Vorurteil, daß zum Künstlertum das Erlebnis gehört." Die anderen sind hochgezüchtete Spezialisten: wie Ch. Schuch (1846–1903), der Stilleben (Abb. 12), oder J. Sperl, der Bauernhäuser von innen und außen meisterlich abkonterfeit. Einen ganz anderen Rang nimmt dagegen H. Thoma (geb. 1839) ein, der den Naturalismus

82. Wilhelm Trübner, Parisurteil

Courbets zur Monumentalität erhöht und mit deutscher Liebe zur Romantik durchsetzt: nicht aber in den Stoffen, sondern in der Form, die alltägliche Erscheinungen von Landschaften oder Bauern (Abb. 95) zu allgemein gültigen Erlebnissen prägt, kraft der Größe seiner Linie. Später gerät er unter Böcklins Einfluß mit sentimentalen Idealismen (Abb. 92) ins Unzulängliche. In der Landschaft setzt Karl Haider (1846 – 1912) mit Glück seinen Auslese-Realismus fort und gelangt zu einer Stilisierung von dumpfer und melancholischer Wucht.

Dem Leiblkreis gehört in jener Zeit auch die fruchtbare Jugend der Ungarn Munkacsy, Merse v. Szinyei und Szekely an, denen es später in wildem Historiengenre zu wohl wurde.

In den letzten Jahrzehnten wird der objektive Naturalismus in Deutschland popularisiert und mündet in die sogenannte Heimatkunst, die in Worpswede, Dachau, Karlsruhe u. a. O. einen schwachen Aufguß der Stimmungslandschaft etabliert. Der stärkste, lebendigste darunter ist Leistikow (1865 – 1908). In Italien findet er ein Seitenstück in G. Segantini (1858 – 1899), der von Millet kommt und mit pointillistischer Technik eine symbolisierende Alpendarstellung betreibt.

In Frankreich setzte um 1830 eine Bewegung ein, die aus der sentimentalen Sehnsucht des Großstadtmenschen heraus die unberührte Natur suchte. Dieser Ursprung läßt die Kunst der Maler von Barbizon nicht so objektiv erscheinen, wie die gleichzeitige Malerei der Deutschen. Ihre Wirkung ist gleichwohl unendlich stärker, weil sie in Paris

83. Ferdinand v. Rayski, Bildnis seiner Mutter. Verlag B. Cassirer, Berlin

84. Ferdinand v. Rayski, Wildschweine. Dresden, Gemäldegalerie
(Phot. Stoedtner)

85. Louis Eysen, Wiesengrund. Nationalgalerie (Phot. Seemann)

86. Otto Scholderer, Der Geiger. Slg. M. Flersheim, Frankfurt a. M. (Phot. Stoedtner)

87. Friedrich Wasmann, Aus Meran (Phot. Stoedtner)

88. Wilhelm Leibl, Die Kokotte. Köln, Wallraf-Richartz-Museum (Phot. Stoedtner)

89. Adolf v. Menzel, Potsdamer Eisenbahn. Berlin, Nationalgalerie (Phot. Bruckmann)

90. Wilhelm Leibl, Drei Frauen in der Kirche. Hamburg, Kunsthalle (Phot. Stoedtner)

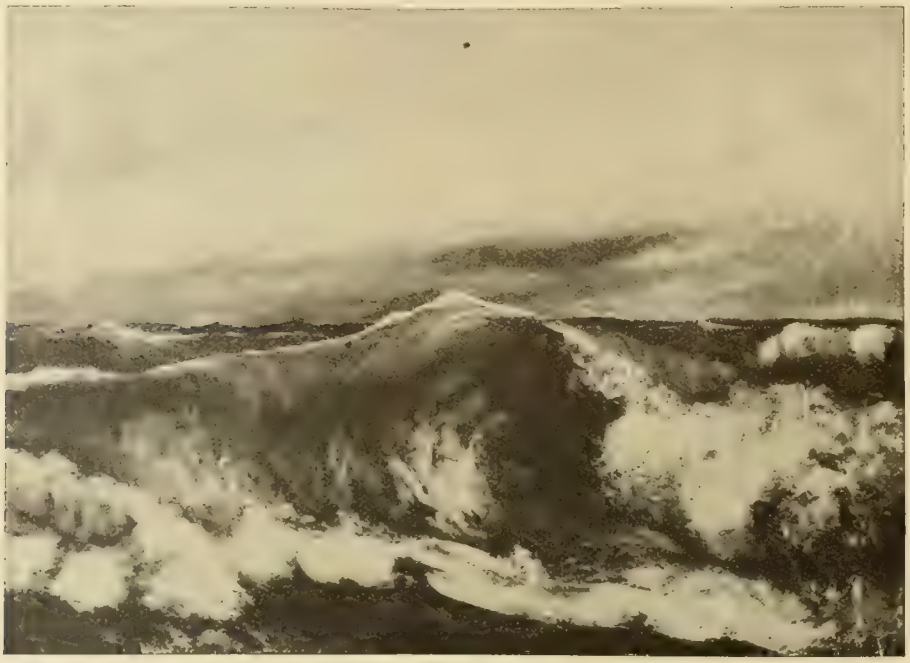
91. Karl Spitzweg (und Ed. Schleich), Frauenbad in Dieppe

92. Hans Thoma, Der Wächter des Tals. Verlag Keller, Frankfurt

93. Eduard Schleich, Chiemseelandschaft. Leipzig, Städt. Museum (Phot. Seemann)

94. Wilhelm Trübner, Auf Chiemsee

95. Hans Thoma, Sonntagsfrieden. Verlag Keller, Frankfurt a. M.



96. Gustave Courbet, Die Meereswoge. Paris, Louvre

konzentriert, schulbildend auftreten und Großmalerei schaffen, und weil sie vor allem inmitten der allgemeinen europäischen Tradition wurzeln (während die Deutschen vereinzelt und mühsam alle Neuerungen aus sich selbst holen müssen). Diese Tradition der alten Holländer hatte inzwischen schon der Engländer J. Constable (1776–1837) weiter verarbeitet, der vor der Natur sein Erlebnis englischer Heimat (Abb. 101) malte; am größten in seinen Skizzen, in denen er Naturausschnitte in malerischer Breite mit der Wirkung der Atmosphäre gibt. Ihm zur Seite R. P. Bonington (1801–1828), noch breiter und flüssiger: er vermittelte den Parisern die Kenntnis von Constable. Sie wird namentlich wichtig für den bedeutendsten der Maler von Barbizon: Th. Rousseau (1812–67), der Constables reine Naturmalerei im Walde von Fontainebleau fortsetzt, die Natur, insbesondere schöne Bäume (Abb. 100) voll Hingebung studiert, aber seine Bilder noch mit elegischen Stimmungseffekten durchsetzt. In einigen Abständen folgen ihm Daubigny (1817–1878), Dupré, Decamps und der Tiermaler Troyon; auch Corot (Abb. 98) und Diaz (Abb. 46) gehören zeitweilig zu der Kolonie von Barbizon, die ihre größte Volkstümlichkeit indessen durch J. Fr. Millet (1814–74) erhält: Millets Bauerndarstellungen (Abb. 99), so ernst und sozial sie gemeint sind, leiden an romantischer Elegie und statuarischer Härte; seine Malweise führte die Entwicklung nicht weiter.

Der große Anreger und recht der Angelpunkt, um den sich die naturalistische Entwicklung dreht, der Vollender des objektiven Naturalismus ist G. Courbet (1819–1877). Seine großen Bilder, oft von ungeheurem Umfange, sind Marksteine dieser Entwicklung: das Begräbnis von Ornans 1850, die Steinklopfer 1851, die Damen am Seineufer (Abb. 97) 1857. Es ist die vollkommene Objektivität der ruhenden Materie, die Eindringlichkeit in der Wiedergabe des Stofflichen, die ihn groß machen; alles, was Geist, Empfindung, Seele heißt, hat auf diesen Leinwänden nichts zu sagen. Will man ein oberstes Beispiel rationalistischer Gesinnung in der Malerei aufstellen, so ist es das seine. Ein Fest für die Sinne, eine Gruft jedes höheren Gefühls; die Welt ist, weil sie ist. Vielleicht berühren die Spätwerke der Landschaften (Abb. 96) deshalb am menschlichsten, weil das Heroische seiner Naturanbetung hier am unmittelbarsten wirken kann.

97. Gustave Courbet, Damen am Ufer der Seine. Paris, Städt. Museum

Die Skulptur entwickelt sich ihrem Stoffe gemäß vorsichtiger aus dem Klassizismus heraus; zumal in Deutschland, wo der Einfluß G. Schadows abgelöst und weit überboten wird von dem Chr. Rauchs (1777 – 1857). Doch bedeutet Rauchs Kunst zugleich auch mit ihrer stärkeren Lebendigkeit und Bewegtheit eine Konzession an die realistischen Bedürfnisse der Zeit (Abb. 104). Sein Schüler E. Rietschel (1804 – 61) vollendet diesen maßvollen Realismus. Das feinste Gefühl für plastische Werte verbindet er mit einer glücklichen Kunst des Charakterisierens im Porträt, wofür sein Goethe-Schiller-Denkmal (Abb. 102) ein treffliches Beispiel ist. Der historische Eklektizismus des vorgerückten Jahrhunderts besitzt seinen Hauptvertreter in R. Begas (1831 – 1911), der ein naturalistisches Barock mit dem Anspruch auf erregte Monumentalität verbindet. Hierin erscheint ihm in Frankreich weit überlegen der sonst verwandte J. B. Carpeaux (1827 – 1875), dessen barockes Pathos aus echt französischem Gefühl für die Lebenslust des zweiten Kaiserreiches entspringt, und das sich in dem „Tanz" an der Großen Oper (Abb. 103) zu einem wahren Sinnbilde Offenbachschen Übermuts verdichtet. Frémiet überträgt es mit weniger Glück auf Tierskulpturen, und in roherer Weise spiegelt sich diese Gesinnung in Belgien wieder, wo unter den zahlreichen Bildhauern dieses „Jordaensstils" J. Lambeaux nur als der zügelloseste und brutalste, darum aber beliebteste, genannt sei. Die Denkmalswut, die sich im Lauf des Jahrhunderts rettungslos steigend ganz Europas bemächtigt, hat aller Orten eherne und marmorne Ungeheuerlichkeiten verwandten Ungeschmacks den alten Stadtbildern ins Gesicht gesetzt. Nach der Gesinnung, die sie errichtete, gehören sie als bedauerlichste Verirrung in das Kapitel des Materialismus.

98. Camille Corot, Badende Nymphen
(nach H. Graf Keßler)

99. Jean François Millet, Hirtin mit Herde

100. Théodore Rousseau, Die Eichen
(nach H. Graf Keßler, Die Impressionisten)

101. John Constable, Das Kornfeld

102. Ernst Rietschel, Goethe-Schiller-Denkmal in Weimar

103. Jean Baptiste Carpeaux, Der Tanz an der Oper in Paris

104. Christian Rauch, Grabmal der Königin Luise, Charlottenburg

105. Auguste Renoir, In der Loge. Berlin, Nationalgalerie
(Phot. Durand-Ruel)

4. Impressionismus

Übrig blieb nun, das Unbewegte und Schwer-Stoffliche der Courbetschen Malerei zu erleichtern, heller und bewegt zu gestalten. Dies ist die Aufgabe seiner Nachfolger, der Impressionisten, die die materialistische Empfindung zu einer äußersten Sensibilität des Auges steigern und das rein Optische aus jeder störenden Nebenbedeutung lösen. Ihre Zeit lebt ganz voraussetzungslos und egozentrisch im Augenblick, liebt Sensationen und journalistisch gekräuselte Oberfläche: so beschränken diese Maler als Ausdeuter ihres Wesens die Kunst auf eine Lichtmalerei, die alle Formen flimmernd auflöst, die den Raum durch die Valeurs ihrer Luftperspektive ersetzt und das Zufallsmäßige in der Wahl ihrer Gegenstände, durch den beliebigen Ausschnitt und illusionistische Sinn-Losigkeit unterstreicht. Die Farbe wird aufgehellt und durch fortgesetzte Teilung verfeinert. Man sucht äußerste Momentanität, indem man die Bewegung im Fluge erhascht: der wichtigste Gegenstand der Malerei wird aber die Landschaft, und

106. Edouard Manet, Das Frühstück im Freien. Paris, Louvre

hier wird das Augenblicksprinzip von Monet derart auf die Spitze getrieben, daß er ein und denselben Gegenstand zugleich auf 20 Leinwänden abmalt, zu jeder Tagesstunde eine andre. Der Mensch wird nicht ausgeschaltet, aber zur Puppe degradiert; und es ist kein Wunder, daß der Impressionismus an der Aufgabe des Porträts jämmerlich Schiffbruch erleidet, weil ihm dort alles andere wichtiger ist als die unbequeme Tatsache, daß es ein Mensch mit geistigen Funktionen ist. Der Geschwindigkeit im Auffassen der Dinge muß sich die Malweise anpassen, die immer flüchtiger, breiter, zuletzt in Tupfen und Kommas aufgelöst wird. Die Technik der Punkte wird endlich vom Neo-Impressionismus zum Dogma erhoben, und die große Woge der Wirklichkeitsdarstellung verebbt am Ende des Jahrhunderts in einer wissenschaftlichen Anweisung auf Konstruktion der Welt mit farbigen Pünktchen.

Führend ist Frankreich jetzt ausschließlich, wo das Beispiel von Courbet und das Zusammenballen Gleichstrebender zu einer Gruppe in Paris eine frühe und schnelle Entwicklung anregt. E. Manet (1832–83), der umfassendste und genialste dieses Kreises, geht von einer durch Spanier und Franz Hals bestimmten Dunkelmalerei aus, stets ein Meister der Fläche; er versetzt die starke Vitalität von Courbet mit der locker machenden Farbe von Delacroix und gelangt dann, sehr folgerecht, in den 70er Jahren zu immer hellerem, immer gelösterem Auftrag. „Olympia" und „Frühstück im Freien" (1863) (Abb. 106), sind die Hauptwerke seiner ersten Periode; „Rue de Berne" (Abb. 110) und ähnliche Pleinairwerke beweisen, daß er im Aufsuchen der Sonnenwirkung mit Monet wetteifert, dem er aber durch geschlossene Bildhaftigkeit überlegen bleibt (Abb. 107). Der Amerikaner M. N. Whistler (1834–1903) veräußerlicht seine Valeurs zu eleganteren Dekorationen. Degas (1834–1917) geht von Ingres aus und verleugnet niemals die strenge Schule der Linie: was er Besonderes bringt, ist, abgesehen von der vollkommenen Malerei namentlich in seinen Pastellen, das Illusionsmäßige von Bewegungen in beispiellos kühnen Verkürzungen und Ausschnitten. Rennplatz und Ballet (Abb. 108) sind seine Studienobjekte, die er mit einer eiskalten Objektivität und einer Vorliebe für das Unvorteilhafte weiblicher Erscheinung beobachtet; einer Kälte, die an den von ihm bewunderten Menzel heranreicht, und die bei beiden sicher aus einem verschwiegenen Haß entspringt. Der Einfluß des japanischen Holzschnitts äußert sich noch stärker als bei ihm bei H. de Toulouse-Lautrec, der seine Raummethode und Menschenverachtung in höchst geistreichen Lithographien auf die Spitze treibt. A. Renoir (1841–1921) kann als sein Gegenpol gelten durch die Intensität seiner Verherrlichung des Weibes (Abb. 105). Des französischen Weibes, eines guten dummen sinnlichen Tierchens, dessen Reize er nicht müde wird zu schildern (Abb. 109): der französischste Franzose, und dem Deutschen am unzugänglichsten auch darum, weil er die Konturen

107. Edouard Manet, Im Gewächshaus. Nationalgalerie

selbst beim lebensgroßen Nahbild auflöst und die Süße seiner hellen Farbe allzuoft bis zum Bonbonhaften treibt.

Der ganz konsequente Impressionist ist Cl. Monet (geb. 1840). Anfangs ganz im Fahrwasser Manets, hellt er in den 70er Jahren seine Palette durch Bekanntschaft mit Turner und dem sonst auch sehr einflußreichen Holländer Jongkind (1819–1890) auf und gelangt zu der auflösenden Technik der touches, mit denen er nun unablässig die weichen Seinelandschaften malt (Abb. 18); von 1890 an beginnt sein Niedergang mit den eingangs erwähnten „Serien". Ihm folgt mit wenig Unterschied eine große Schule, nicht nur in Frankreich; ihre Besten sind C. Pissaro (geb. 1830), dessen Frühzeit unter dem Stern Corots glücklicher verlief, Sisley (1839–1899), Guillaumin. Auch Cézanne (1839–1906) folgte eine Zeitlang dem impressionistischen Strome, bis er in die Einsamkeit der Provence zu sich selber findet, zu dem größten Maler und Anreger der neueren Kunst. Eine dekorativ-anmutige Nachblüte erlebt der Impressionismus in Vuillard und Bonnard, die aus dem Optischen und der Farbenteilung eine Gelegenheit zu schönen Gobelinwirkungen machen.

108. Edgar Degas, Tänzerinnen (Phot. Stoedtner)

Der Neo-Impressionismus, wegen seiner Punkttechnik auch Pointillismus genannt, ist auf Seurat (1860–1891) zurückzuführen, der die Lehren der optischen Wissenschaft in Praxis übersetzt. Das Monetsche Komma wird gänzlich rationalisiert: man setzt die Farben rein und ungemischt von der Palette auf die Leinwand, in Punkten, deren Größe sich nach der des Bildes richtet; die Farbenverteilung bestimmt sich nach dem Sonnenspektrum und nach Komplementärgesetzen; und den optischen Zusammenschluß der kleinen unverbundenen Partikel zu Gegenständen besorgt das Auge des Betrachters. Indessen ist die systematische Hochzüchtung von pointillistischen Flimmereien nicht auf Rechnung des Erfinders zu setzen, der viel zu früh starb, um über sein eigenes Prinzip hinauswachsen zu können. Seurats Genie benutzt seine Technik (die 1884 zuerst in der „Baignade" ausgebildet erscheint) lediglich als Hilfsmittel seiner Visionen: zum erstenmal tritt ein Gestalter auf den Schauplatz des Impressionismus. Er ist ein vorgeschobener Posten der Zukunft: statt Auflösung sucht er die streng begrenzte und geteilte Fläche, und eine sehr tragfähige Linie dient ihm zum Ausdruck des Monumentalen und eines wirklichen Inhaltes. Im „Chahut" (Abb. 135) von 1890 hat er eine Eigenwilligkeit des Schnörkels erreicht, die schon über alles hinausgeht, was Matisse später schuf, und mehr Verwandtschaft mit Hodler und G. Groß besitzt als mit allen Impressionisten.

Seine Schüler, deren Zahl bald Legion wird, und unter denen Signac (geb. 1863), Cross, Rysselberghe, Paul Baum genannt seien, benutzen seine Materie lediglich als unfehlbare Methode, Bilder wie Rechenexempel zu traktieren und einander so ähnlich zu werden, wie ein Ei dem anderen in aller Herren Länder sieht.

Deutschland ist niemals der geeignete Boden für Verfeinerung von Malmitteln, schnelles Auffassen, und elegantes Handgelenk gewesen. Darum gerät der Impressionismus hier umgehend ins Karikierte, und sein Negatives tritt grell zutage: die Stoffwahl wird plump, der Ausschnitt geschmacklos,

109. Auguste Renoir, Der Nachmittag der Kinder (Nationalgalerie)

110. Edouard Manet, Die Rue de Berne

111. Max Liebermann, Die Netzflickerinnen. Verlag B. Cassirer

112. Lovis Corinth, Salome (Phot. Stoedtner)

113. Max Slevogt, Illustration zu „Rübezahl". Federzeichnung.
Verlag B. Cassirer

die Einfälle bärenhaft, und die Farbe gerinnt zu Schmutz. Menzel und Leibl, so viel größeren Formats als ihre Nachfolger, gelangten schon am Ende auf das tote Geleise eines abgeschmackten Nurabmalens der Wirklichkeit: der deutsche Impressionismus (was man so nennen mag) verrennt sich vollends in ein Betonen aller Schattenseiten, in eine Praxis des Geistlosen. Zur Schattenseite wird ihm sogar das anbetungswürdige Licht; die Landschaft zu unordentlichen Haufen schmutziger Töne, und sogar eine schönste Tugend der Deutschen verläßt ihn, das Raumgefühl. Weil Zeitgefühl und mißverstandene Doktrin ihnen auferlegte, die Linie und die Herrlichkeit des Raumes zu verachten, das Seelenhafte im Menschen, das heilige Grundgefühl gegenüber dem Weltall in Cynismus und kalte Überlegenheit zu verkehren: haben sie die wahre Sünde wider den heiligen Geist begangen und darum kaum etwas zustande gebracht, was vor dem Urteil der Nachwelt Bestand hat. Nur die sich mit ungewöhnlicher Willensanspannung aus diesem Sumpf herausarbeiten zur Erkenntnis der Wahrheit, wie Beckmann, und die, welche früh den Irrtum einsehen und den Sinn der Erscheinung suchen, wie Nolde und die Brückeleute, dürfen als Führer ihrer Zeit begrüßt werden.

Max Liebermann (geb. 1847) macht die allgemeine Bewegung des objektiven Naturalismus von 1870 mit und malt in dieser Verfassung sein Bestes, von Menzel und Munkacsy gestützt. In den 80 er Jahren beginnt sein Pleinair („Schusterwerkstatt" 1881, seine späteren „Seilerbahnen" (Abb. 116), „Strandbilder", „Judengassen" usw.); aber nur wo er ans Monumentale streift, wie bei den „Netzeflickerinnen" von 1889 (Abb. 111), wird er bedeutend, weil ihn die Linie zu deutschem Gefühlsausdruck verleitet, wahrscheinlich gegen seinen Willen. Völlig entgleist er im Bildnis. Sonst bewahrt ihn sein klarer Intellekt vor dem bösesten Versagen der anderen; so besteht sein bestes Verdienst eigent-

114. Max Slevogt, Illustration. Pinselzeichnung. Verlag B. Cassirer

lich im Vermeiden von Fehlern. Es wird kaum gelingen, ihm die Führerschaft der deutschen Impressionistengruppe abzustreiten. Vor allem hält er sie zusammen und ist die Seele der Sezessionen, die zwischen 1890 und 1900 entstehen. Freilich ist zu dieser Zeit die Blüte des Impressionismus längst vorüber, und diese deutsche Bewegung ist schon bei ihrem Entstehen entwicklungsgeschichtlich überholt.

M. Slevogt (geb. 1868) bringt aus der Münchner Umwelt das Temperament für Historie mit; aber alle Phantasie ist hier von Grund auf durch die materialistische Einstellung verdorben (Abb. 114). Wie Liebermann ohne Sinn für Farbe, die ein dicker Brei bleibt, ist Slevogt dennoch lebendiger Beweis dafür, was die Deutschen selbst unter den schlechtesten Verhältnissen leisten können, sobald ihre zeichnerische Begabung entbunden wird. Seine Illustrationen (Abb. 113), mit denen er 1903 beginnt, erheben ihn zur Bedeutung, als Fortsetzer Menzels. Weil L. Corinth (geb. 1858)

115. Fritz v. Uhde, Komm, Herr Jesu (Phot. Stoedtner)

diesen Weg zur Illustration nicht findet und sein unbändiges Temperament ihn verleitet, seine Einfälle zu riesenhaften Schaustellungen von Fleisch zu mißbrauchen (Abb. 112), ist er das vollendetste Beispiel deutscher Roheit im Naturalismus und mußte versagen; nur da nicht, wo er sich bescheidet und seine Erfindungslust nicht wüten lassen kann: in Landschaft und Stilleben. Hier übertrifft er alle Deutschen seiner Art und hat sogar vor den französischen Impressionisten Gewaltiges voraus, eine mächtig arbeitende Phantasie von barockem Zuschnitt. Glücklich, ja geschmackvoll möchte man die Art duftigen Verschwebens nennen, die Lesser Urys Impressionen von Natur und Berliner Leben auszeichnen.

Die anderen sind im Grunde Spezialisten: F. v. Uhde (1848–1911), der Maler einer larmoyanten Christuslegende, die nichts als die Unzulänglichkeit des Naturalismus und der „Armeleutmalerei" einer kleinen Zeit gegenüber großen Gegenständen beweist (Abb. 115), da er in der Auffassung Christi nicht über die Armseligkeit eines Dorfschulmeisters hinauskommt und ihm wichtiger als der Sinn der Geschichten das Spiel des Lichts in langweiligen Räumen dünkt. Wo er den sogenannten Geist schweigen läßt, in einem großfigurigen Kindergenre, ist auch Uhde zulänglicher. G. Kuehl (1850–1915) malt Interieurs und die Dresdner Elbbrücke; H. Zügel und seine unermeßliche Schule: Schafe und Kühe mit Sonnenflecken; und so geht's weiter bis zur Münchner „Scholle" hinab, die ein kunstgewerblich-plakathaftes Gegenstück zu den Flimmerdekorationen der Pointillisten bildet.

Impressionistische Skulptur ist wegen des schwierigen und tüfteligen Formproblems der Bewegung und Auflösung auf die romanischen Länder beschränkt; Deutschland tut nicht mit.

Der größte Bildhauer des Jahrhunderts, A. Rodin (1840–1917) ist viel zu gewaltig, um sich auf impressionistische Probleme zu beschränken. Indes hat er doch auch, nebenher, solche gelöst, und diese Arbeiten, wie etwa die „Bürger von Calais" (Abb. 119), sind von stärkster Sinnlichkeit, durch die unmittelbare Sachlichkeit seiner Beobachtung, die lebendige Bewegtheit, die kluge Handhabung des Prinzips des „Nichtfertigmachens", Andeutens und das Lichtspiel in Löchern und Buckeln, aus denen seine Gestalten modelliert sind. Sein wahres Wesen ist aber der Ausdruck, und gegenüber den eigentlichen Fanatikern

116. Max Liebermann, Seilerbahn. Verlag B. Cassirer

des Impressionismus stellt er eine Welt dar. Zu solchen gehört vor allem M. Rosso, der Italiener, der nicht bloß Bewegung und zeitgenössisches Leben, sondern direkt Licht- und Schattenwirkung in zerrissener Bronzematerie sucht; und der Russe P. Troubetzkoi, der mit ähnlich geistreicher Einseitigkeit ihm in Auflösung der Form zur Seite steht. C. Meunier (1831—1905), der Belgier, beginnt erst nach einer Malerlaufbahn 1880 mit Skulpturen. Das soziale Pathos seiner Arbeiterfiguren (Abb. 117) geht auf Millet zurück; aber er erreicht mehr als Millet, weil er in geeigneterem Material arbeitet und sich auf das Statuarische des Menschen beschränkt, wenigstens in seinen besten Werken.

117. Constantin Meunier, „Antwerpen"
Bronze

118. Auguste Rodin, Entwurf zum „Balzac"
Gips (Phot. Stoedtner)

119. Auguste Rodin, Die Bürger von Calais. Bronze
(Phot. Stoedtner)

120. Anselm Feuerbach, Orpheus und Eurydike
Hagen, Folkwang-Museum (Phot. Folkwang)

5. Zwischenspiel des Idealismus.

Der Widerspruch des Geistes läßt sich nicht einmal in einer so materialistischen Zeit wie der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts ersticken; und so hat gleichsam eine höhere Gewalt den Protest der wenigen verstreuten Idealisten gegen das Wesen ihrer Epoche hervorgebracht. In England nimmt er die Form eines preziösen Archaismus mit einer artigen Mischung von Bigotterie und sinnlicher Schwüle an; in Frankreich schließt er ein Kompromiß zwischen Akademie und Impressionismus; aber so recht überzeugt kann er sich doch nur in Deutschland äußern. Dort tritt er mit der alten Vorliebe der nazarenischen Romfahrer für Italien in Verbindung und versucht sehr ernsthaft, über das Vergängliche der Epoche hinaus zu allgemein gültigen Lösungen zu gelangen. Der unausrottbare Idealismus der Deutschen sieht tiefer, als es ein billiges Mitleid mit den „Ideenmalern" wahrhaben will, in die Hohlheit aller materialistischen Doktrin und sucht jenseits der schönen Malerei nicht mehr und nicht weniger als die Kunst selber. Ein Stück dieser Sehnsucht beflügelt Puvis, als er auf den Bahnen Giottos eine zeitlose Legende sucht; es hilft Feuerbach über die Leere seiner schönen Gesten hinweg; freischöpferisch aber wird die Sehnsucht in vielen Visionen Böcklins und in dem ungeheuren Lebenswerk Hans v. Marées.

121. Hans von Marées, Vor der Zoologischen Station. Fresko, Neapel

Die Präraffaeliten Englands können ernsthaft kaum als ein Vorläufertum (um 1850) gewertet werden. Durch W. Dyce (1806 – 64) hängen sie noch direkt mit dem deutschen Nazarenertum in Rom zusammen. Aber die Besonderheit des englischen Ethos, der cant, verzerrt diese pseudoidealistische Kunst, die mit Klinger die peinliche Koppelung von Archaismus, unvergorenem Naturalismus und gesuchter, literarisch gerichteter Phantastik gemein hat.

Die religiösen Bilder von F. M. Brown (1821 – 1893), H. Hunt (1827 – 1909) und J. G. Millais (1829 bis 1896) muten wie sentimentale Karikaturen auf lebende Bilder an; um einen Grad weniger befremden D. G. Rossettis (1828 – 82) Mischungen mit erotischem Parfüm (Abb. 28). Alles aber ist übergossen von einer weiblich dosierten Kunstgewerblichkeit. Den lebendigsten und reizvollsten Ausklang hat das Präraffaelitentum in dem Spötter A. Beardsley (1873 – 99) hervorgebracht, dessen Linie das verderbte Dandytum O. Wildes mit einer unnachahmlichen Geschliffenheit in Ornament umgießt (Abb. 29).

Frankreich schafft sich als Sprecher dieser Opposition den einen Puvis de Chavannes (1824 – 98), einen Freskenmaler von wahrer Vornehmheit des Ausdrucks (Abb. 19) und einer schwermutsvollen Neigung zu arkadischen Welten.

Nachfolger, wie M. Denis (geb. 1870) verflachen seine edle Linie sogleich zum Träger affektierter Sentimentalität.

122. Ludwig v. Hofmann, Idyll (Phot. Seemann)

In Deutschland teilt sich der idealistische Gegenstrom in drei Verzweigungen, denen nicht nur die Hauptmeister, sondern auch ein beträchtliches System von Epigonen entsprechen. Den äußerlichsten Ausdruck findet das Verlangen nach geschlossener haltbarer Großform in A. Feuerbach (1829 – 80), dem meist klassizistischen: so glückliche Momente seine Entwicklung aufweist, von malerischer Bewegtheit der Couture-Lehre („Hafis" 1852) über statuarische Vollendung („Orpheus und Eurydike" (Abb. 120) 1869 oder „Iphigenie" 1871) bis zu dekorativer Fülle der Spätbilder („Urteil des Paris" (Abb. 124): hinter allem steht doch mehr der Geschmack eines allzu gebildeten Regisseurs als die Feuerseele des Schöpfers. Und so kann man auch spätere, recht abweichende Erscheinungen wie den mehr durch Marées bedingten L. v. Hofmann (geb. 1861) (Abb. 122) oder G. Klimt (1862 – 1918) (Abb. 123) mit seiner raffinierten Wiener Geschmackskultur zu seinem Gesinnungskreise rechnen, der gar nicht so weit von Makartischem Prunk entfernt steht, weil der Mangel an seelischem Erlebnis bei ihnen allen durch Schönheit der Pose verdeckt wird.

Die umstrittenste Persönlichkeit ist gleichwohl stets A. Böcklin (1827 – 1901) gewesen. Der Reichtum seines Werkes, der von arkadischer Idylle seiner Schirmerzeit bis zu wildesten Expressionen in den letzten Jahren reicht, macht es nicht schwer, sich für irgend welche Äußerungen seiner grenzenlosen Phantasie zu begeistern; wobei man nicht anstehen wird, die farbig reizvollsten inhaltlich packenden Erfindungen der 60er und 70er Jahre seinen Höchstleistungen zuzurechnen, wie den „Gang nach Emmaus" (Abb. 129), „Frühling" (Farbentafel) und „Triton und Nereide" (Abb. 128). Im ganzen überwiegt doch bei ihm, beurteilt man ihn als Deutschen vom Gesichtspunkt koloristisch linearer Form und der Dämonie großer natursymbolischer Inhalte, weitaus das Positive einer alles bewältigenden, alles umfassenden Schöpferkühnheit. Er hat (in gewissem Sinne und mit vorsichtiger Einschränkung) das Programm der Romantik erfüllt und dem Deutschen einen packenden, allgemein verständlichen Naturmythos geschenkt; er hat das Recht des Künstlers auf Freiheit seiner Visionen in einer einseitig naturalistischen Zeit gewahrt und einer Epoche vorgearbeitet, die im Künstler wieder das Heldische einer fleißigen Naturforschertätigkeit vorzieht. Daß er von Epigonen unerhört mißverstanden und mißbraucht wird, kann man ihm nicht unterschieben. Die brutalen Effekte eines Fr. Stuck (geb. 1863) stehen so weit von Böcklin wie die treuherzige Bärenhaftig-

123. Gustav Klimt, Bildnis (Phot Miethke, Wien)

124. Anselm Feuerbach, Urteil des Paris. Hamburg, Kunsthalle

125. Max Klinger, Hospital. Radierung. Verlag Amsler & Ruthard, Berlin

126. Hans von Marées, Bad der Diana (München, Staatssammlung)

127. Hans von Marées, Ruderer. Studie zu dem Fresko in Neapel

128. Arnold Böcklin, Triton und Nereide (Phot. Bruckmann)

129. Arnold Böcklin, Gang nach Emmaus. München, Schackgalerie (Phot. Bruckmann)

keit des späten Thoma (Abb. 92). Am meisten hat ihm Max Klinger (1857 bis 1920) geschadet, weil dessen Ideologie der deutschen Sucht nach „Tiefe" der Assoziationen und gebildetem Inhalt so weit entgegenkommt, daß die Kunst dabei in die Brüche geht. Klinger (Abb. 125) hat alle Fehler Böcklins ins Maßlose übertrieben und von Radierfolgen bis zum mißverstandenen „Gesamtkunstwerk" aus Riesengemälden, Skulpturen und Eigenarchitektur alles getan, um den Begriff des Künstlerischen auf den Kopf zu stellen; wobei nicht nur alle Grenzen der Form gesprengt, sondern auch die widerstreitendsten Elemente von Klassizistischem und rohem Naturalismus zusammengezwungen werden (Abb. 26).

130. Aristide Maillol, Sitzende. Gipsabguß

So bleibt in Wahrheit H. v. Marées (1837 – 87) der große Meister des Idealismus und der größte Deutsche der letzten Jahrhunderte überhaupt. Wie Carstens und Runge hatte er allein aus sich eine Welt zu erbauen und mußte sich mit übermenschlicher Anstrengung die Bausteine dazu selbst bereiten. Seine Anfänge bringen ihn fast in die Nähe des Leiblkreises; aus farbigen Flecken das Bild improvisieren: das eint ihn mit jenen; die höhere Absicht auf Raumkonstruktion entfernt ihn im gleichen Augenblick von allem Naturalismus. In der „Diana" (1864) (Abb. 126) sieht man das Ziel dämmern: in den Fresken der „Zoologischen Station" zu Neapel (1873) (Abb. 121, 127) ist eine erste Synthese lebendiger Natur mit dem Monumentalen erreicht. Aber erst dahinter beginnt sein steiler Aufstieg. Raum zu bilden mit Figuren ist nur das äußere Kennzeichen davon; die Forderung der unlöslichen Einheit von Linie und Farbe enthält die ganze Schwere des vorgesetzten Problems; was aber das eigentlich Bewegende und das Geheimnis seiner Kunst bedeutet, ist am schwersten in Worte zu fassen. Die Unergründlichkeit und sinnliche Tiefe des Erlebnisses, das jeder schöpferischen Arbeit vorangehen muß, läßt sich gerade an seinen monumentalsten Spätwerken, wie den „Hesperiden" (Abb. 22) nur empfinden. Es wäre ganz verkehrt, hier von einem bloßen Formproblem zu reden; so verstanden ihn zwar seine Schüler und sein Apostel und Mäzen K. Fiedler: aber wie bei Carstens steht hinter aller Vollkommenheit der Form die undurchsichtige Vision, der Ausdruck eines Weltempfindens, der Mensch, Natur und Gott unter dem Sehwinkel der Einheit anschaut. Dieses Unfaßliche, diese Mystik in der Kunst Marées' ist es, die ihn als Ahnen und größten Propheten der Ausdruckskunst verehren läßt: die absolute Deckung von Form, Gehalt und Empfindung.

Seine Schüler konnten an ihm nur die Hülle sehen. Eine Einwirkung auf die Malerei ist ihm kaum vergönnt gewesen; Bildhauer folgen dem Äußerlichen seiner Theorie. Voran A. Hildebrand (1847 – 1921), dessen gründliches Durchdenken der Bedingungen seiner Kunst ihn zum großen Reformator der verwahrlosten Skulptur erhebt. Die tadellose Reinheit seiner Werke wird aber erkauft mit einem Mangel an wahrer Schöpferkraft; sein Bestes liegt in der weisen ausgerechneten Proportionalität und daher im Architektonischen wie im Hubertustempel und dem Wittelsbacher Brunnen (Abb. 133) in München. Seine weit verbreitete Münchner Schule, der u. a. Hahn, Wrba, Floßmann angehören, neigt zu geschmackvollem Kunstgewerbe. Nahe stehen seiner Klassizität Naturen wie der maßvolle Tierbildhauer A. Gaul (1869 – 1922) und L. Tuaillon (1862 – 1919); vermittelnd zwischen ihm und Rodin: G. Kolbe (geb. 1877) (Abb. 132), der die Bewegungen seiner Gestalten mit wahrhaft musikalischem Gefühl erfüllt.

In Frankreich entspricht ihm der wesentlich jüngere A. Maillol, jedoch mit weit mehr persönlichem Gefühl für das Kubische der Gestalt und mit der lateinischen Anmut der Linie, die er den frühen Griechen absieht (Abb. 130). Maillols Wirkung hat sich vor allem auf die jüngeren Bildhauer Deutschlands erstreckt, die seine Ruhe im Geist der Ausdruckskunst abwandeln: Künstler wie Haller (Abb. 131), Albiker, Gerstel, E. de Fiori, deren feingliedrige Rhythmik man besser tut, mit Maillol diesem Ausklang des Idealismus einzuordnen als in die Nähe Lehmbrucks zu bringen.

131. Hermann Haller, Stehende. Holzskulptur

132. Georg Kolbe, Tänzerin. Bronze
(nach Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt)

133. Adolf von Hildebrandt, Wittelsbacher Brunnen in München

134. Giov. Severini, Pan-Pan-Tanz im Monico. Slg. H. Walden, Berlin
Phot. Szaedtner

6. Jüngste Entwicklung

Sogleich zu Beginn der jüngsten Entwicklung, um 1890, teilt sich Europa in zwei Lager: in das der romanischen Nationen und das der nordischen, zu denen außer Deutschland und seinen Randvölkern Holland, Schweiz und Skandinavien vor allem Rußland gehört. Das grundverschiedene Verhalten beider zu den Fragen der Kunst, dessen Differenz sich bis zum Weltkriege verschärft, ist aber in ihrem Ausmaße völlig übersehen worden, weil der ausgebildete Verkehr und die Leichtigkeit, neueste Werke auf Ausstellungen und im Kunsthandel überall zu sehen, zusammen mit der unabsehlichen Mannigfaltigkeit der Strömungen eine nicht zu überbietende Verwirrung gegenüber diesen Erscheinungen geschaffen haben; wozu das zu mindest verständnislose Verhalten der meisten Preßorgane und Broschüren noch ein Übriges tut.

Doch jetzt, da so etwas wie eine Atempause in dem Abrollen des Films eingetreten ist, wird der Versuch möglich erscheinen, die reiche Entwicklung auseinanderzuwirren und auf große Linien zu bringen; nicht nach voraus aufgestellten Schematen, sondern nach dem Sinn und Charakter der vorhandenen Erscheinungen, und nach Ausmerzung alles Unwesentlichen und Mitläuferischen.

Die frühzeitigere Entwicklung ist selbstverständlich auf seiten der französischen Malerei zu finden, da der Impressionismus sich hier ja schon um 1890 erschöpft und die Gegenspieler Seurat, Cézanne, Gauguin auf den Plan gerufen hat. Und gerade diese Führer zum Neuen weisen wieder auf das formale Wesen der französischen Kunst hin, die sehr mit Unrecht des „expressionisme" beschuldigt wird. Ihre Revolution gilt einem Formproblem: dem Festigen des Bildaufbaues anstatt seiner Auflösung. Farbe wie Umriß wird dann, vor allem mit Berufung auf Cézanne, immer stärker betont und vereinfacht. Dies erreicht seinen Höhepunkt in Matisses Flachmalerei, während zugleich ein Gedanke Cézannes: daß „alle Dinge sich nach Kubus, Kegel und Kugel modellieren", in Verbindung mit der Systematik des Seuratschen Teilungsprinzipes zur Erfindung des Kubismus führen (1907). Es ist dies

135. Georges Seurat, Der Chahut

keine bloße Technik, sondern eine völlig neue Form der Raumanschauung. Neben die Darstellungsmöglichkeiten der Farbe und Linie tritt hier eine bisher unbekannte dritte: durch Raumpartikel, Prismen und abstrakte Symbolnoten aller Art (Abb. 142), die eine Gleichung höheren Grades gegenüber der Planimetrie der neoimpressionistischen Punkte bedeuten. Die Entwicklung, die zwangsläufig zum abstrakten Kubismus führt, setzt sich aus zwei ineinander geflochtenen Bestrebungen zusammen: die Gegenstandsform bis zu völliger Unkenntlichkeit zu zersprengen und zugleich die Bildstruktur (etwas sehr wesentlich anderes) zu festigen bis zur mathematischen Unzerbrechlichkeit. Beides hat Cézanne begonnen, und die Kubisten haben ein gutes Recht, sich auf ihn, nicht bloß auf seine etwa mißverstandenen Worte, zu berufen. Es ist das ein schwieriges und kühnes Experiment, gewissermaßen eine dritte Sprache für die Malerei zu schaffen, um das Weltbild abstrakt aus Raumbegriffen zu bauen; der Musik in mathematischer Grundlegung und Klarheit verwandt. Und nur einer romanischen, einer Formalphantasie kann dergleichen gelingen. Was mit solcher neuen Formensprache gesagt werden kann, ist für romanisches Empfinden gleichgültig: es genügt, die Sprache so wohlgebildet, exakt und gesetzmäßig auszubilden wie möglich. In dieser abstrakten Gesetzmäßigkeit beruht ja seit je die höchste Leistung des französischen Genies; man denke an die Sprache Corneilles und Flauberts. Die kristallene Vollendung des Kubismus als einer

136. André Derain, Landschaft. Köln, Wallraf-Richartz-Museum

Anschauungsform, als einer Kunst um ihrer selbst willen, ist weit raffinierter, diffiziler und darum dem gallischen Esprit gemäßer als der Pointillismus. Er wird, als Gipfelpunkt einer fabelhaften Entwicklungsreihe, kommenden Zeiten wohl noch schätzenswerter erscheinen als dem enthusiastischen Liebhaber der Gegenwart. Für den schwer beweglichen, Formgesetzen weniger geneigten Sinn der Deutschen mag er unzugänglicher, wo nicht gar unverständlich bleiben. Und die Mühe, Gefühle und „Expressionistisches" in ihn hinein zu interpretieren, wird vergeblich bleiben müssen; man tut gut, ihn ein für allemal von jeder Ausdruckskunst zu trennen. Das haben unwiderleglich die deutschen und russischen Künstler bewiesen, als sie ihn zu übernehmen suchten, aber für ihre Zwecke erst völlig umschmelzen mußten.

Eine weitere Entwicklung hat den Kubismus mit Hilfe des klassizistischen Grundgefühls der Franzosen wieder rückgebildet: zur Fläche, zur Umrißlinie und plastischen Modellierung.

Die modernen Italiener haben sich seiner bemächtigt, um sein Gegenteil zu eskamotieren: den Futurismus. Eine Verbindung vom Naturalismus des Erlebnisses, Reproduktion von materiellen Assoziationen, Simultan-Gefühlen, Gleichzeitigkeit mehrer Ansichten und Zusammendrängen in ein Augenblicksbild mit kubistischen Gewohnheiten des Ineinander- und Hintereinanderschachtelns und symbolistischer Linienwirkung: das ist Futurismus; eine etwas unklare Angelegenheit, deren Effekt Bewegung um jeden Preis ist, und die so übertreiben muß, daß der Rückschlag mit südländischer Behendigkeit fast augenblicklich einsetzt. Aus der futuristischen Verworrenheit ist in den letzten Jahren der starrste Raum-Verismus der „Valori plastici" geworden. Dem linearen Klassizismus der Franzosen entspricht hier

137. Max Beckmann, Die Nacht. Sammlung J. B. Neumann, Berlin

die perspektivische Raumkonstruktion mit lebenfeindlicher Starrheit von Mechanismen, die Menschen wie Maschinen konstruiert und diese Marionetten in einen schematischen Linienkäfig setzt. Dabei wirken im Hintergrunde (ähnlich wie Ingres in Frankreich) die alten Perspektiv-Ideale Uccellos und Mantegnas als nationale Erinnerungen mit. Die Welle schlägt allenthalben wieder rückwärts, denn auch in Deutschland sind verwandte Bewegungen in den letzten Jahren an die Oberfläche gekommen, und selbst ein Volk wie die Tschechen fügt dem eine besondere Note hinzu, ein Mittelding von starrem Mechanismus und slawischer Gefühlsdämonie, entsprechend der kulturellen Zwischenstellung der Tschechen zwischen Paris und Rußland.

Die germanisch-nordische Entwicklung verläuft nicht so gradlinig. Aber auch hier findet man drei große Bahnbrecher, die zugleich Erfüller sind, in der nämlichen Zeit um 1890: den Holländer van Gogh, den Norweger Munch und den Schweizer Hodler. Gemeinsam ist ihnen allen das germanische Ideal, der fundamentale Gegensatz zur romanischen Form: die Linie als Ausdrucksmittel, der akzessorische Charakter der Farbe, beide gewaltsam gesteigert und gewaltsam vereinfacht; und die Einzelform nicht zerbrochen, um neu konstruiert zu werden wie im Kubismus, sondern verzerrt zur Hervorholung des seelischen Endausdrucks in allen Dingen. Das Programm berührt sich mit dem französischen in der Stabilisierung des Bildes, aber völlig nordisch ist wiederum die Neigung zur Monumentalität und zur geistigen Symbolbildung. Alles das wird schon von den drei Großen erkannt und im wesentlichen bewältigt.

138. Emil Nolde, Grablegung

Deutschland nimmt die Bewegung für sich etwa 1905 auf mit dem Selbständigwerden Noldes und der Brücke-Künstler. Ihr Weg geht vom Impressionismus über Flachmalerei zu einer dramatischen Verinnerlichung, deren Werke mit denen Kokoschkas und Beckmanns den Höhepunkt der eigentlichen Ausdruckskunst bedeuten, das Wirken der Vorgänger verbreitern und vertiefen. Wesentlich ist dieser Ausdruckskunst die rücksichtslose, bis zur Verzerrung gehende Wahrheitsliebe, der Sinn für das Charakteristische und das Maßlose. Man sucht am liebsten das Tragische, die Erschütterung einer am Diesseits verzweifelnden Metaphysik, und sieht in der Welt den Zwiespalt, Gewalt und Untergang; ungern nur und zögernd entschließt man sich zum Idyll. Ausdrucksmittel bleibt mehr die Linie als die Farbe, und stärker als ihre Malerei wirkt oft die Graphik. Über die Deformierung der Lebensform gehen sie nicht hinaus; der Raum, zwar vergewaltigt, besteht dennoch: das alles setzt sie in die Nähe jener Vorläufer.

Im Westen greift das französische Vorbild, Cézanne und Matisse, verwirrend ein und gründet eine malerisch gefärbte Übergangskunst, die leicht abseits vom Wege liegt, ähnlich derjenigen der „fauves" Stärkerer Anstoß erfolgt aus Rußland mit Kandinskys absoluter Malerei, die nur in der Abwesenheit deutbarer Gegenstände dem Kubismus ähnelt, aber aus ganz anderen Quellen emporsteigt: Empfindungen direkt durch psychologische Wirkung reiner Farbe zu übermitteln (1911). Gleich der Musik, und auf der Synästhesie beruhend (der Gabe, Wahrnehmungen verschiedener Sinnesorgane assoziieren zu können), ist solche Farbensymphonie schwer konkret zu verstehen und subjektiver Willkürdeutung ausgesetzt; und weil sie keine in sich beschlossene Anschauungsform ist wie der Kubismus, hat sie sich auch der Fort-

139. Marc Chagall, Rußland, den Eseln und den andern. Sammlung H. Walden, Berlin (Phot. Sloedtner)

bildung wenig zugänglich erwiesen. Kandinsky machte keine Schule, aber er hat vorzüglich Deutsche angeregt, Farbe auf ihre Seelenwirkung hin zu gebrauchen.

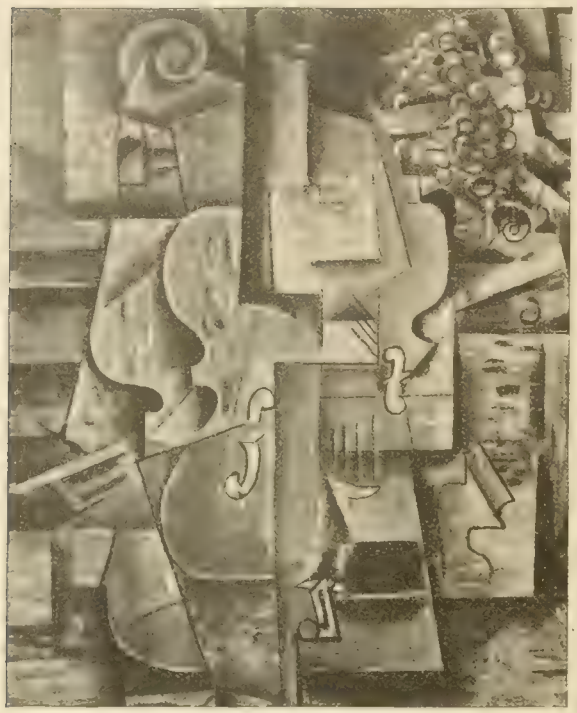
Am stärksten hat demnach, neben den großen Vorläufern, Rußland auf das gegenwärtige Deutschland gewirkt: neben Kandinsky und kräftiger als er die unbekümmerte Phantastik M. Chagalls. Das romantische Gefühlsleben, das so lange unter dem Druck des Naturalismus gefangen lag, in Böcklin eine heftige Revolte versucht hatte, ersteht aufs neue und schafft eine Traumwelt mit vollkommenen, glücklicher dem Ziele angepaßten Mitteln als sie den Romantikern vor 100 Jahren zur Verfügung standen. Der Unwirklichkeit (nicht Unwahrheit!) der inneren Visionen entspricht das Irrationale von Raum, Gegenstand und Farbe; die Freiheit der Phantasie, Erlebtes auch mit den notwendigen Willkürformen darzustellen, erweitert das Feld der Malerei ins Unbegrenzte. Dies ist nicht Ausdruckskunst, die die Natur nur deformiert, aber bestehen läßt, und mit ihren Verzerrungen Eindrücke über die Welt vermittelt — sondern Schöpfung einer Traumwelt jenseits des leiblichen Daseins: eine transzendentale Malerei, die man sehr falsch mit „Expressionismus" übersetzen würde, und deren Sinn sich nicht den Martyrien der Gotik zuneigt, sondern der Mystik des Orients. Ihr gehören die Träumer und Märchendeuter des jüngeren Deutschland an; und an sie schließt sich ein Kreis von Malern des Abstrakten, welche die Farbe zur Ver-

140. Wassili Kandinsky, Komposition (Phot. Stoedtner,

141. Franz Marc, Affen. Mit Erlaubnis des „Sturm", Berlin

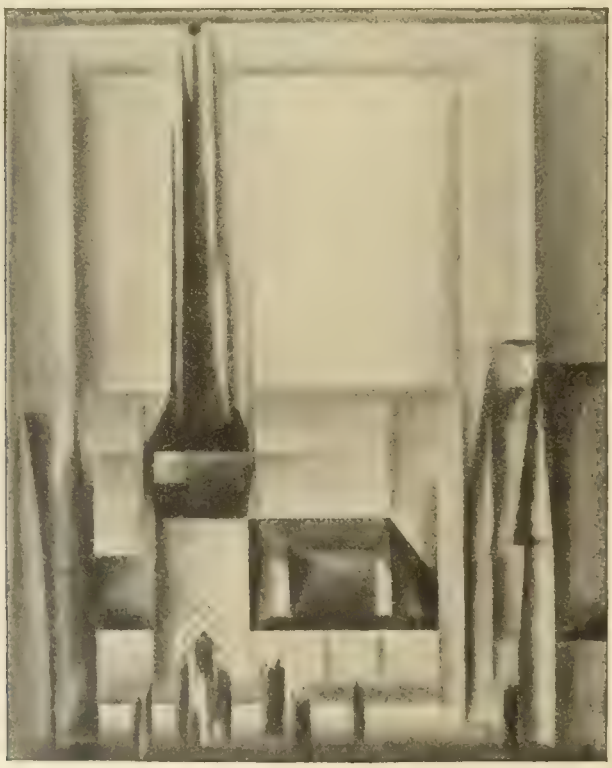
sinnlichung von gegenstandslosen und in ihrer Anschaulichkeit überzeugenden Raumvisionen gebrauchen. Diese um Muche und die „Sturmschule" gruppierte Kunst steckt voll Entwicklungsmöglichkeiten und ist nicht mit dem Kubismus zu verwechseln: hier wird mit Farbe und ihren Bewegungen, Schwellungen, Differenzierungen die Unendlichkeit des Raumes selber dargestellt und mit Empfindung gefüllt, durchaus mystisch, unirdisch und subjektiv. Während Kubismus ein bis zur Selbstentäußerung objektives Mittel ist, eine Art mathematischer Raumbegriffsformel.

Daneben entsteht in den letzten Jahren eine selbständige Parallelbewegung zu dem französisch-italienischen Neuklassizismus, aber wiederum ganz deutsch und subjektiv gefärbt; teilweise ein Absolutwerden der Form als Träger abstrakter Menschlichkeitsideen (Schlemmer), teils ein Verismus mit dem Ton auf ganz unvermittelter Stofflichkeit (Groß, Dix). Möglich, daß die besondere, mit Romantik gesättigte Art des Klassizismus, wie sie Carstens repräsentiert, hier eine mehr abstrakte und mehr realistische Auferstehung feiert, ganz vom Inhalt und der Linie aus.



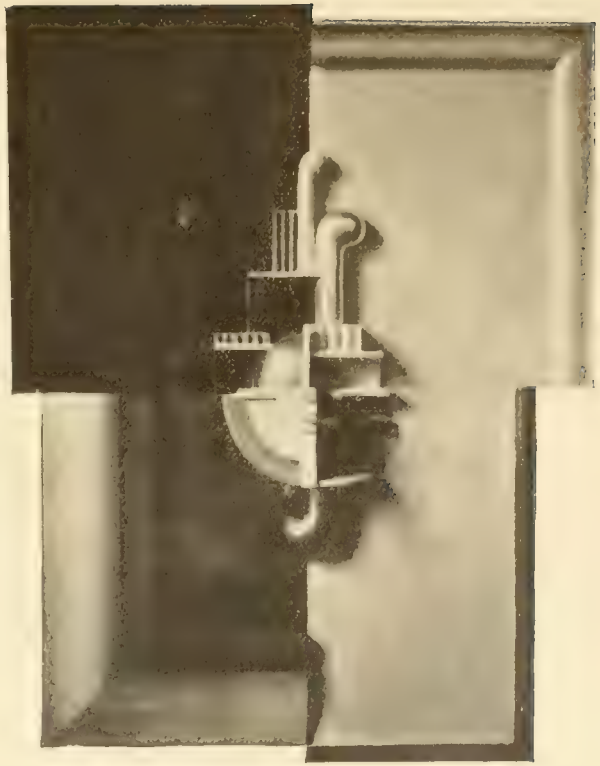
142. Pablo Picasso, Geige

143. Giorgio de Chirico, Der große Metaphysische (nach „Valori plastici")



144. Lionel Feininger, Kirche

146. Georg Muche, Bild (Phot. Gutkow)



145 Oskar Schlemmer, Ornamentale Plastik auf geteiltem Rahmen

147. Paul Cézanne, Bacchanal. Sammlung Pelerin, Paris (Phot. Druet)

Von den Bahnbrechern in Frankreich ist P. Cézanne (1839–1906) der bedeutendste; als Maler der Größte unter allen Neueren. Seit 1879 in seiner Vaterstadt Aix vergraben, findet er den Weg aus dem Impressionismus zu einem geschlossenen Aufbau seiner Bilder und einer leuchtenden selbständigen Schönheit der Farbe (Farbentafel). Deformation (Abb. 147) und das kubische Prinzip der Anschauung gehen auf ihn zurück. Wie Marées sieht er die Synthese von Linie und Farbe, von Raum und Fläche in der Stabilität des Bildes (Abb. 152). P. Gauguin (1848–1903) wendet sein Flächenprinzip zu schönen gobelinartigen Dekorationen an; mit schärferer Betonung eines interessanten Inhalts, für den er die Vorbilder glücklichen Menschentums voll traumhafter Süße eines vegetativen Daseins (Abb. 151) in der Südsee sucht, wo er auch stirbt. Die äußerste Konsequenz der Flächenmalerei zieht H. Matisse. Er umrandet mit starken Linien die Flächen, die er gleichmäßig mit hellen Farben ausfüllt; so schafft er eine absolut dekorative, fast raumlose Flächenklarheit von abstraktem Bau. Zur Darstellung des Vereinfachten, des Typischen, anstatt des Individuellen wie in seinem „Tanz" (Abb. 155), muß die Naturform deformiert werden: das Ornament ist der Erscheinung des Wirklichen gegenübergestellt.

Merkwürdigerweise geht keiner seiner zahlreichen Genossen so weit wie er. Sie benutzen die Farbenschönheit Cézannes zu einschmeichelnden, ja lieblichen Synthesen von Natur und Bild. Am begabtesten: M. Blaminck, mit schön fließender Fläche, O. Friesz, barocker bewegt, und Marquet für eine verfeinerte, mit allen Reizen schöner Tonwerte ausgestattete Landschaft; Camoin u. a. für weiblichen Akt, Pascin, der Pariser Rumäne, für eine orientalisch laszive Erotik. Das Einheitliche der Schule, ihre Abhängigkeit von Cézanne ist stärker als das Persönliche. Es sind

148. Robert Delauney, Saint Séverin (Phot. Stoedtner)

Franzosen, Künstler mit hochkultivierter Form, denen Cézanne die Möglichkeit gibt, aus dem Bankrott des Impressionismus eine gesicherte Methode des Aufbaues von Welt und Bild zu retten; von „Wildheit" aber ist bei diesen „fauves", dem Nachkommen des Impressionismus, wenig zu spüren. Am wenigsten vielleicht bei Derain, der eben darum wohl gegenwärtig der stärkste und bildendste aller Franzosen ist. Er hebt sich heraus durch strengere Forderungen an die Bildstruktur, die ihn mit Poussin in Beziehung setzen (Abb. 136) und am Ende zu einem sehr gediegenen Klassizismus führen (Abb. 149).

Den Kubismus entwickelt aus einem Zerbrechen von Detailformen heraus R. Delauney, der mit Deformierung der Statik beginnt (Abb. 148), und Le Fauconnier, dessen Figuren stärker die Durchdringung mit kristallinischer Formzerlegung (Abb. 153) und damit zugleich Festigung des Bildes zeigen. Den endgültigen Schritt zum abstrakten Kubismus tut G. Bracque etwa 1907; zugleich mit Picasso (Abb. 142), vielleicht auch früher. Geschichtsphilosophisch gebührt aber unbedingt den Franzosen der Primat der Erfindung. Ein zahlreicher Kreis Gleichstrebender entsteht um sie: Léger, Gleizes, Metzinger, J. Gris, die das Prinzip durch alle Abstufungen bis zur Gegenwart variieren; die feine weibliche Begabung von Marie Laurencin weiß das Prinzip zugunsten figürlicher Anmut (Abb. 150) sehr zurückzudrängen. Des Spaniers Picasso Rolle ist wohl mehr als eine mitempfindende und auf den letzten Grad verfeinernde, als tatsächlich schöpferisch anzusehen. Seine eigene Welt schafft er in der „blauen" Periode von 1903 – 05, da er unter Cézanneschem Einfluß Gauguin ins Soziale überträgt, schwermutgetränkte Gestalten mit tiefer Empfindung malt (Abb. 154) und damit einen Ton fremdartiger, aus seiner Heimat stammender Gefühlstiefe in die französische Entwicklung trägt. Auf dem Umweg über Negermasken gelangt er zum Kubismus.

Von Deutschen könnte man L. Feininger dieser Lehre zurechnen, wenn er nicht das kristallinische Gerüst mit einem Sachinhalt erfüllte, schlichten farbenstarken Architekturen (Abb. 144).

Den Futurismus stellt als Theorie der Dichter Marinetti auf; die Maler erfüllen ihn programmatisch, aber mit mäßigem Talent, um 1910: U. Boccioni († 1916), der vor allem Simultanität verschiedener Gesichtseindrücke

149. André Derain, Bildnis (nach Henry Derain)

und Assoziationen, Russolo, der Dynamik der Linie, G. Severini, der mit einer kubistisch-neoimpressionistischen Mischtechnik die Eindrücke unaufhörlicher Bewegtheit (Abb. 134) gibt. Der eigentliche Erfüller des Simultan-Futurismus wird später ein Deutscher, aber mit ganz anderer Gewalt künstlerischer Phantasie: G. Groß, der in dem „Abenteurer" (Abb. 164) ein Sinnbild amerikanischer Lebensintensität mit kubistischem Durchdringen tausendfältig geschliffener Stofflichkeiten aufstellt.

Der Futurist Carrà leitet dann die Maxime in ihr Gegenteil über, in den perspektivischen Mechanismus der „Valori plastici"; worin de Chirico den stärkeren Eindruck gibt: Absolutheit der Raumkonstruktion mit zusammengenagelten Geschöpfen, die er mit Recht „metafisico" (Abb. 143) nennt. Die französische Parallelerscheinung ist der Neuklassizismus, mit Derain an der Spitze. Er kann ein wahrer Fortsetzer von Ingres mit seinen Frauenfiguren (Abb. 149) heißen, die eine eigentümlich klare und geheimnisvolle Schönheit mit fragmenthaften Auslassungen verbinden, mit mehr Recht als der fragwürdige „Ingrisme" des Picasso von 1920. Konsequenter äußert sich der Neuklassizismus, den Léger, Gleizes und seine Freunde aus ihrem Kubismus entwickeln, und der in Archipenkos „Skulptomalereien" seine feinste Blüte treibt. Merkwürdig, daß der Russe in diesen gerahmten Gebilden aus Reliefteilen, glänzenden Materialien und bemalten Flächen den französischen Geist am vollkommensten ausdrückt; abstrakten Figurenformeln von einem unwirklich realistischen Reiz des Geheimnisvollen. Die jüngeren Tschechen, Czapek und vor allem Zrzavy, schließen sich hier an: französisch-klassizistische Abgeklärtheit in den stillen, weichen Umrissen und Abstraktionen der Farbe, slawischer Lyrismus in der Empfindung supranaturaler Maskenwesen verschmolzen.

Paul Cézanne, Eisenbetondurchstich. Ölgemälde
München, Staatssammlung

150. Marie Laurencin, Am Fenster (Phot. Stoedtner)

151. Paul Gauguin, Tahitanerinnen (Phot. Rösch)

152. Paul Cézanne, Stilleben. München, Staatsgalerie

153. Le Fauconnier, Fruchtbarkeit (Phot. Stoedtner)

154. Pablo Picasso, Die Büglerin

155. Henri Matisse, Der Tanz. Hagen, Folkwang-Museum
(Phot. Stoedtner)

156. Ferdinand Hodler, Lied in die Ferne (Phot Rascher & Cie., Zürich)

Von den drei großen Bahnbrechern des nordisch-germanischen Expressionismus wird V. van Gogh (1853–90) oft fälschlich zu den Impressionisten gerechnet. Er geht allerdings ebenso wie alle anderen von ihnen aus; wichtig aber sind seine letzten 2–3 Lebensjahre in Südfrankreich, wo er den Ausdruck für sein explosives Talent findet: Übersteigerung des Natureindrucks durch flammende Linien und flammende Farben (Abb. 157). Die Schöpfung wird ihm zum Träger seiner bis zur Siedehitze getriebenen subjektiven Empfindung; und daß er Menschen, Blumen, Zimmer, Erde und Himmel unter einen so ungeheuren Druck dramatischer Spannung setzt, stempelt ihn zu dem ersten und eindrucksstärksten „Expressionisten", der alles auf subjektive Vitalität bezieht, sehr im Gegensatz zu dem objektiven Abspiegelnwollen des Impressionismus.

Ausschließlicher noch wird die Linie zum Gefühlsträger bei F. Hodler (1853–1917). Etwa 1893 hat er seinen Stil gefunden. Nicht vom Inhalt geht er aus, so wichtig der auch wird: sondern vom Rhythmus der Linie; vom Gesetz des Parallelismus und der Spannung einer klar gebauten Bildfläche, die möglichst raumlos und ornamental belebt wird. Aus der feierlich getragenen Musik der Linien, die hellfarbige wenig differenzierte Flächen umspannen, ersteht dann der geistige Gehalt: Allgemeingefühle von kosmischer und monumentaler Intensität, wie die Resignation seiner herrlichen „Eurythmie" von 1895, nationale Symbole wie „Jena" oder „Schlacht bei Marignano" (Abb. 158) von 1900. Sie sind Resultat und Begleittext der rythmischen Konzeption: etwas vom Geiste des Germanisch-Gotischen, stärkste Symbole völkischen und menschlichen Empfindens, das über van Gogh hinausgeht. Die anderen Schweizer wie Buri und Amiet, nicht von seinem mächtigen Ausmaß, besitzen eigentlich nur provinziale Bedeutung; eine Schule im engeren Sinn hat er nicht gebildet, aber wie Böcklin unmittelbar anregend gewirkt.

157. Van Gogh, Landschaft (Phot. Druet, Paris)

158. Ferdinand Hodler, Der Rückzug von Marignano. Zürich, Museum
Phot. Rascher & C'e, Zürich)

159. Edvard Munch, Sterbezimmer Phot. Stoedtner

160. Edvard Munch, Norwegische Landschaft. Hagen, Folkwang-Museum
Phot. Folkwang-Verlag

161. Edvard Munch, Schwangere. Lithographie (nach Zeitschrift für bildende Kunst)

162. Oskar Kokoschka, Herzogin von Montesquieu. Hagen, Folkwang-Museum (Phot. Stoedtner)

Der Norweger E. Munch (geb. 1863) erhebt wiederum subjektiv-psychische Elemente zu Symbolhöhe: das metaphysische Grauen vor der Welt wird von ihm in geballten Massen, vereinfachtem Umriß (Abb. 160) zu Bildern gestaltet. Das echt nordische Verhalten des Menschen gegen die unheimlichen Rätsel des Daseins (Abb. 159), das Verneinen des Diesseitigen, erlebt in Munch einen klassischen Zeugen; und es ist eine natürliche Logik, daß ihn das Dämonische seiner Gesichte zum Ausdruck im Graphischen treibt und ihn zum größten Erneuerer der Lithographie (Abb. 161) und des Holzschnittes werden läßt. Neben Cézannes Aquarellen und Hodlers Fresken sind die riesigen Blätter von Munch zur stärksten Wesensäußerung unserer Zeit geworden. Noch vor 1890 setzt seine maßgebliche Entwicklung ein.

Jene drei Großen sind ihrer Zeit weit vorausgeeilt. In Deutschland entwickelt sich, bei dem Mangel frühzeitiger überragender Führer und dem gleichwohl innewohnenden Bedürfnis nach Äußerung des Überwirklichen, zunächst eine Übergangskunst aus dem Impressionismus, unter dem Eindruck von Cézannes Bildstruktur und der Raumkunst von Marées, in Malern wie K. Hofer und A. Weisgerber (Abb. 166), bei Chr. Rohlfs, der sich später Nolde nähert, vom Neoimpressionismus her; selbständiger bei den zwei bedeutendsten Frauen der neueren Kunst: Paula Modersohn-Becker (1875–1907) aus der „Heimatkunst" der Worpsweder, bei Käthe Kollwitz, auf Graphik beschränkt, eine daumierhafte Form für erschütternden sozialen Inhalt; und bei A. Kubin, der in der Federzeichnung ein gewaltiges Mittel für dämonische und gespenstische Visionen gewinnt. Der Einfluß von Matisse wird dann im

163. Emil Ludwig Kirchner, Mädchen mit Ziegen (Phot. Seemann)

Rheinland verarbeitet, vor allem von H. Nauen (geb. 1880), einem wesentlich dekorativen und malerischen Talent (Abb. 99), wie das fast aller Rheinländer, von denen noch Levy, Purrmann und der sich bis zum Kubismus entwickelnde H. Bolz genannt seien; er, wie A. Macke, ein feines, liebenswürdiges Talent, wie Weisgerber und Marc Opfer der ersten Kriegsjahre.

Die deutsche Ausdruckskunst kristallisiert sich um „Brücke", eine 1904 in Dresden gegründete Gemeinschaft junger Künstler: E. L. Kirchner, E. Heckel, K. Schmidt-Rottluff, zu denen später noch M. Pechstein und O. Mueller, zeitweise auch E. Nolde kommen. In gemeinschaftlichem Ringen finden sie sich rasch aus farbigem Impressionismus zu einer flächenhaften und konturenhaften Vereinfachung; ihre Differenzierung setzt nach 1910 ein: Kirchner gelangt zu blühender Tonschönheit in einer kühnen und eleganten Handschrift der Malerei (Abb. 163) und zu genialen Urschöpfungen in seiner Graphik, die der von Munch oft zur Seite zu stellen ist; Schmidt-Rottluff zu wuchtiger Architektonik des Bildaufbaues, durch ungeheure Kromprimierung von Farbe und vereinfachender Linie, die einen mächtigen Willensausdruck darstellt, bei einem beschränkten Kreis von Gegenständen, die wieder und wieder formal abgewandelt werden. Ein ganz wesentliches Ausdrucksmittel bildet für Schmidt-Rottluff der Holzschnitt (Abb. 165), in dem

164.
George Groß,
Der Abenteurer.
Dresden, Städt.
Sammlungen.
Mit Erlaubnis von
Hans Goltz, München

165.
Heinrich Rauen,
Beweinung.
(Phot. Seemann

166. Albert Weisgerber, Somalifrau (nach Kunst und Dekoration)

167. Otto Mueller, Die blaue Hose. Dresden, Slg. P. F. Schmidt

168. Karl Schmidt-Rottluff, Gang nach Emmaus. Holzschnitt

169. Emil Nolde, Schmied und Geistlicher

170. Lasar Segall, Die ewigen Wanderer. Dresden, Städt. Sammlungen

er wie mit erratischen Blöcken zu bauen weiß. Heckel wird der Ekstatiker, der den Kampf der Dinge und Menschen in sich selbst, ihre innere Zerrissenheit mit Farben und Linien (auch in der Graphik) dramatisiert (Abb. 5), später mehr zum Elegischen übergeht. Pechstein bleibt ein ans Rohe streifendes dekorativ geschicktes Talent; O. Mueller ein Lyriker, zu dessen Versbau die weibliche Gestalt in idyllischer Nacktheit sich gibt (Abb. 167). Der Allseitige des Kreises bleib Nolde, dessen Entwicklung die früheste und umfänglichste ist. Seine Kunst, wie die der anderen auf Graphik, Plastik und Kunstgewerbe mit erstreckt, umfaßt vor allem auch das religiöse Bild, dem er eine neue rücksichtslos aufrichtige Form gibt (Abb. 138), von verzehrender Innigkeit des Gefühls, aber nicht aus der Linie, sondern, ein deutscher Ausnahmfall, rein aus der Farbe und dem Malerischen heraus. Sein Mangel an Tradition – denn Munch gibt gerade in der Farbe wenig her – bewirkt, daß seine Komposition oft schlecht ausbalanciert erscheint: doch stets von dämonisch packender Unmittelbarkeit. Sein Vollkommenstes: Landschaften, Aquarelle, groteske Erfindungen voll spukhaften Humors und phantastische Charaktermasken (Abb. 169).

Abseits dieses norddeutschen Kreises, der mit erdgeborner Kraft barbarischen Genies Neuland erorbert, steht der Wiener O. Kokoschka (Abb. 1), ein Seelenschilderer von geisterhaftem Tiefblick in seinen frühen Bildnissen (bis 1912) (Abb. 162); die Technik eigenwillig und fast pikant. Seit 1914 ringt er mit dem Problem der Farbensteigerung, unter Vernachlässigung des Psychologischen, und Rückkehr zu Tradition, zu Rubens. Seine geistvoll tiefsinnigen Visionen von Leben und Tod legt er seitdem in Lithographien nieder. Auch Max Beckmann versucht anfangs mit spätimpressionistischen Mitteln Dramen zu malen. Durchbruch zur Erkenntnis neuer Form erfolgt im Krieg, seit 1916: mit einer an spätgotischer Malerei geschärften Deformierung weiß er gleichmäßig in Gemälden wie in Graphik (Abb. 171) zum Ausdruck des Grausens zu gelangen, das Negative der aufgewühlten Zeit in Symbolhandlungen (Abb. 137) zu pressen. Raum wird ebenso gewaltig verrenkt wie Gliedmaßen und Grimasse; doch ist das Wesen dieser Dämonie

171. Max Beckmann, Adam und Eva. Radierung

des Entsetzens nicht an den schrecklichen Gegenstand gebunden: harmlose Stoffe wie Stilleben und Landschaften beweisen, daß das Gespenstische seiner Kunst in der überwahren Form steckt, in einer Vereinigung von übersteigerter Bewegung, Geistigkeit und Raumscheu. L. Meidner, als Zeichner, Beckmann nahestehend aber noch frühzeitiger als er, drängt das höchste Maß an Ausdruckskunst der konsulvischen Ekstatik in seine Linie (Abb. 175).

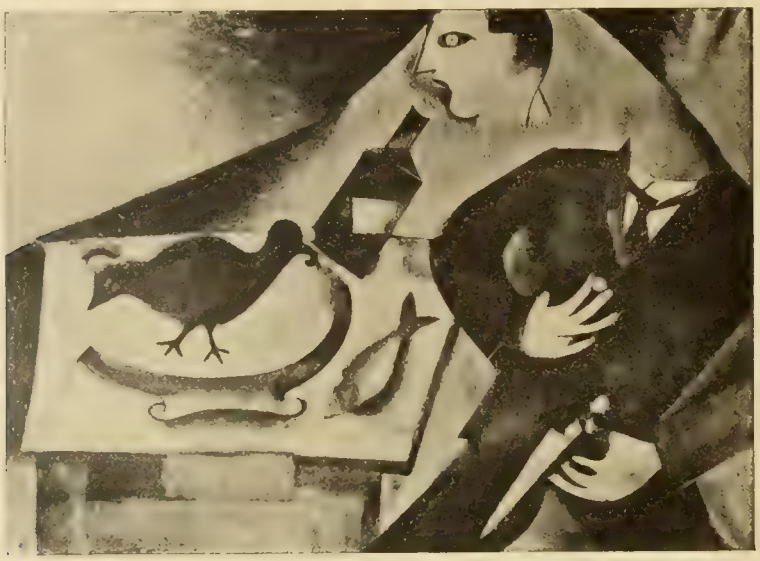
Neue und durchgreifende Anregungen verschiedenster Art bringen die Russen; im Gegensatz zu dem französierten Archipenko, mit innerster Wahlverwandtschaft der metaphysischen Grundanschauung den Deutschen angehörend. W. Kandinsky, in München, findet 1911 sein System der absoluten Klangmalerei (Abb. 140). Er selbst kommt darüber nicht hinaus, subjektive Empfindungen in Farbenklänge umzusetzen. Auf seine Landsleute, die den Gegenstand beibehalten, hat er bedingten Einfluß: Jawlensky, der Köpfe in Farbe verkleidet; M. Werefkin, die traumartige Raumerlebnisse aus oberbairischer Wirklichkeit zieht. Dagegen beeinflußt der in Paris lebende M. Chagall, zeitweise kubistischer Formung geneigt, die Mitwelt in viel unmittelbarerer Weise. Seine Bedeutung liegt darin, daß er das schrankenlose Recht auf Phantasie durchsetzt: das Unwahrscheinliche von Traumkombinationen, das hemmungslose Assoziieren ähnlicher und ganz fernliegender Dinge, die äußersten Konsequenzen menschlicher Vorstellungskraft, die Teile von Menschen,

172. Henri Rousseau, Vorstadtstraße (Mit Erlaubnis von A. Flechtheim, Düsseldorf)

Tieren, Häusern verselbständigt und fabelhafte Verbindungen eingehen läßt (Abb. 139), und das alles zusammengehalten von einer farbig sehr intensiven Raumsymbolik, die nichts mehr mit wachen Vorstellungen der Wirklichkeit zu tun hat. Diese vollkommene Revolutionierung einer auf dem Kopf tanzenden Phantasie, die Chagall zu unerschöpflich genialen Einfällen (Abb. 173) dient und durchsetzt ist mit altrussischen und altjüdischen Vorstellungen, wird nun in Wahrheit von weit fruchtbarerer Wirkung als Kandinskys Abstraktion. Man spürt eine ähnliche Geistesverfassung in inhaltlich engerer aber geistig ebenso großartig durchleuchteter Form bei dem seit 1908 in Deutschland lebenden L. Segall, der ein Grundmotiv des östlichen Charakters variiert: die Schwermut, die der Mensch mit sich schleppt, das Leid der Heimatlosen, der „Ewigen Wanderer" (Abb. 170); in melancholisch dunkelglühenden Farben, mit einer vom Kubismus berührten Verschiebung der Proportionen und mit einer souveränen Raumabstraktion.

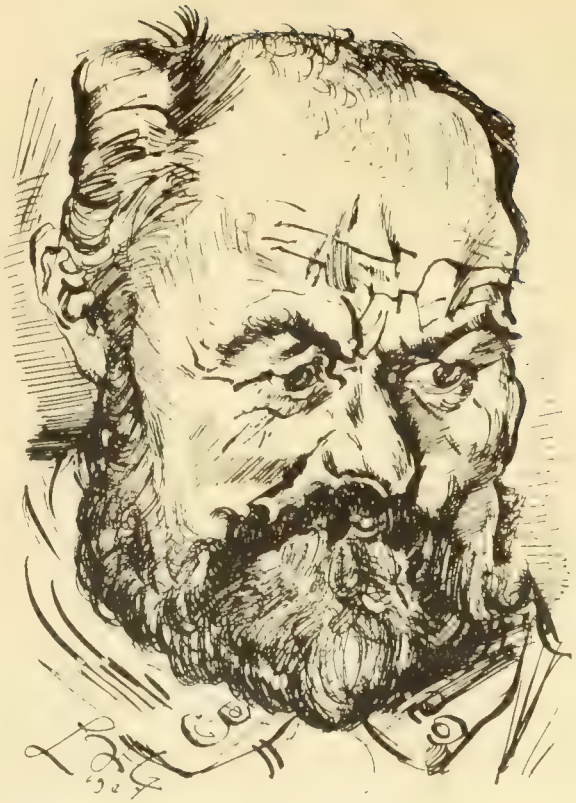
Unter diesen nur auf die innere Stimme hörenden Künstlern findet auch der Franzose Platz, der in die französische Entwicklung nicht hineinpassen will: H. Rousseau; weil sein Wesen nicht eine Form, sondern geistiger Gehalt ist. Eine reine und naive Natur, malt er wie ein Kind, aber mit höchster Empfindung für die Wahrheit, mit strenger Sauberkeit des Umrisses, göttliche Visionen von der Welt, wie sie sein sollte (Abb. 174), eingehüllt in sein alles verklärendes Gefühl der Liebe. Durch diese Stärke der Empfindung wird er zum großen Künstler, der alle Dinge adelt und Pariser Straßen (Abb. 172), Bürger, Urwaldansichten in Wunder und Märchen verwandelt.

In Deutschland erblüht eine neue Romantik auf Grund all dieser Anregungen, deren Besonderheit die Verwendung hochwertiger reiner, vom Gegenstand gelöster Farben und das märchenhaft Visionäre und Unirdische der Erfindung ist. Den stärksten Einfluß übt Kandinsky auf Fr. Marc (1882 – 1916), der eine Welt harmonischer Tierschicksale in weich vereinfachenden Kurven (Abb. 14, 141), leuchtenden Farben, zuletzt mit kubistischen Formeln darstellt.



173. Marc Chagall, Die Flasche. Stuttgart, Sammlung W. Baumeister

174. Henri Rousseau, Urwald (Phot. Stoedtner)



175. Ludwig Meidner, Bildniskopf. Federzeichnung

176. George Grosz, Café. Lithographie
(aus der Kleinen Grosz-Mappe)

177. Heinrich Campendonk, Am Tisch. Frankfurt, Sammlung Kowarzik
(Mit Genehmigung von Zinglers Kabinett, Frankfurt)

Zur Führerqualität fehlt ihm das Unbedingte der Energie; und H. Campendonk (Abb. 177) steht gleichberechtigt neben ihm, mit einem freieren Instinkt für das Schmuckhafte der Farbe. Campendonk zieht die Süßigkeit des Märchens aus einer ganz schlichten Wirklichkeit (Abb. 181), Chagall verwandt und persischen Miniaturen. Am freiesten versteht P. Klee das Wunder zu umschreiben; seine Welt ist ganz übersinnlich, zart, voller Traumfüße des Kindes (Abb. 16), gedichtet in Hieroglyphen, die nur unbefangenem Sinn sich erschließen – vielleicht der feinste Farbendichter, der mit sensiblen Nerven auf die Schwingungen des Jenseits reagiert (Tafel 5). Unter den empfindsamen Naturen, denen seine und Chagalls große Kunst die Phantasie . lügelt hat, ist als lieblichste Erscheinung die jung gestorbene Maria Uhden zu nennen.

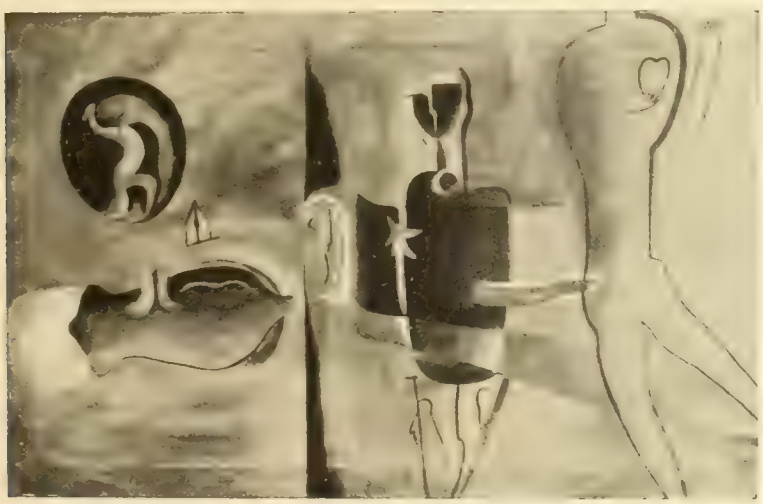
Eine besondere Stellung nimmt W. Baumeister ein: er faßt die spezifische Wirkung des Fragmentarischen in Bildform, das Entstehen und Schwinden von unvollendeten Wesen (Abb. 178). Mit dieser Formsymbolik bringt er ein Programm der frühen Romantiker zu unerwarteter Anschaulichkeit.

Paul Klee, Schlagende Nachtigall. Aquarell
Bes.: Frau Ida Bienert, Dresden

Die Raum-Visionäre knüpfen enger an Kandinsky an, doch nähert sie die Subjektivität und das Element eines Unendlichkeitsdranges der Romantik Chagalls und Klees: G. Muche (Abb. 146), J. Molzahn (Abb. 180), A. Topp streben mit sehr unterschiedlicher Farbensymbolik nach dem Ausdruck dieses Unergründlichen, Mystischen des All-Raumes; K. Schwitters „Merzmalerei" (Abb. 179) auf derbere Art durch Verwendung geklebter und genagelter Materialien wie Papier, Kork, Metallteile, Zeugfetzen, die durch die geistreiche Art ihrer Verwendung entmaterialisiert, in Ausdruck abstrakter Raumvorstellungen verwandelt werden.

Aber auch aus dem Traumparadiese führt die letzte Entwicklung wieder hinaus zu einem strengeren Stil: dem hohen Klassizismus von O. Schlemmer, der aus menschlicher Figur abstrahierte, bildhafte wie plastische Ornamente zum Ausdruck ethischer Allgemeingefühle erhöht (Abb. 145), und den Zusammenhang solcher Gebilde mit der Architektur sucht; eine Erneuerung und Umwandlung des Carstensschen Strebens aus absoluter Formanschauung heraus. Und der neue Verismus parallel dem der Italiener, durch das Chaos des Kubismus gegangen, taucht in den unheimlich vitalen Charakterisierungen von G. Groß auf, dessen groteske Zeichnung (Abb. 176) von Kinderkritzeleien die Treffsicherheit lernte; schließlich in den herben und grausamen Bildern von O. Dix, die der Zeit einen abschreckenden Spiegel vorhalten mit scharfer Einseitigkeit der Linie und einer gleichsam versteinernden Modellierung der menschlichen Fratze.

In diesen jüngsten Erscheinungen berührt sich die deutsche Entwicklung mit jener neuen Tendenz Europas, die Kubismus wie Ausdruckskunst ablösen zu wollen scheint.



178. Willy Baumeister, Romantisches Bild

179. Kurt Schwitters, Das Merzbild. Dresden, Städt. Sammlungen

180. Johannes Molzahn, Steigen

181. Heinrich Campendonk, Andante. Aquarell. Dresden, Sammlung P. F. Schmidt

182. Wilhelm Lehmbruck, Büste. Steinguß

Spielt die Skulptur in der ganzen neueren Kunst nur eine begleitende und nebensächliche Rolle, so tritt sie in der jüngeren Entwicklung, dank einer Reihe schöpferischer Begabungen, erheblich kräftiger neben die führende Malerei. Befreit von dem Zwange akademischer Korrektheit, sieht sie sich überraschenden Möglichkeiten gegenüber, für die sie in den lange verachteten und mißverstandenen Skulpturen des Mittelalters, der Ägypter, Inder, Chinesen, ja der Neger ein gleichgerichtetes Wollen entdeckt. Doch ist es nicht so, daß nun jene ebenso als Vorbilder übernommen werden wie früher die Griechen; die Anregungen bleiben viel mittelbarer, mehr geistiger Natur, und die bildnerische Kraft ist jetzt um so viel bedeutender als in den eklektischen Zeiten, daß man von einer wahrhaft selbständigen und schöpferischen Ausdrucksplastik sprechen kann. Ihre Entwicklungsmöglichkeiten bleiben aber in engen Schranken; es handelt sich hier durchaus um eine Geschichte von Persönlichkeiten, nicht eigentlich von Stilwandlungen.

183. Wilhelm Lehmbruck, Knieende. Berlin, Nationalgalerie

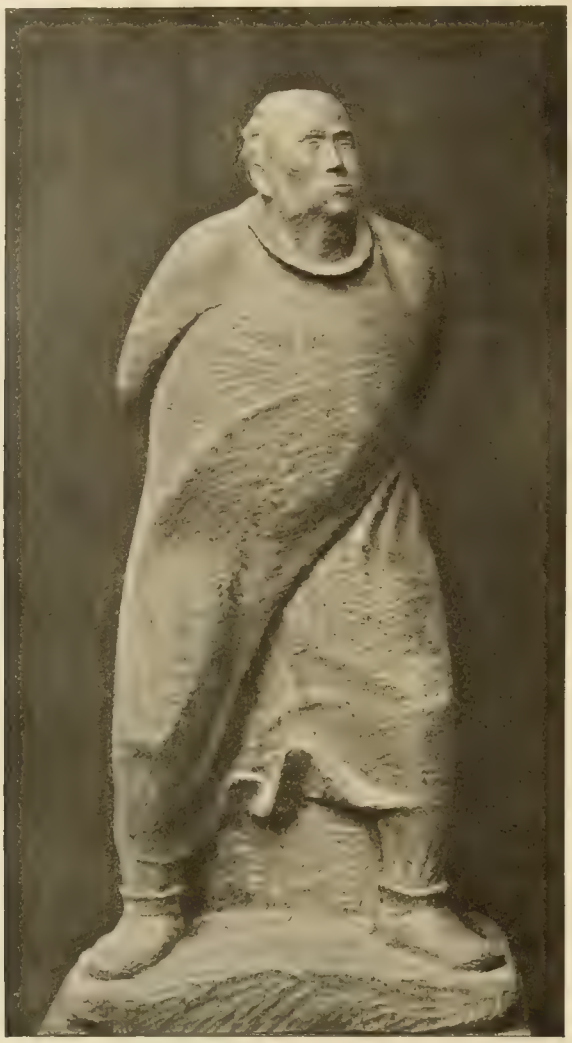
So geht A. Rodin von der Formauflösung des Impressionismus aus, wenn er seine gewaltige Charakterisierungskunst in Porträts von Übermenschen (Abb. 118), in zeitlosen wie historischen Gestalten auswirkt. Matisse steigert in seinen wenigen Bronzen dies Prinzip bis zur Deformation und skizzenhafter Flüchtigkeit, ohne Wesentlicheres dabei zu gewinnen. Während Nolde und die Künstler der Brücke in ihren Holzskulpturen etwas Barbarisch-Naives auftürmen, das auch innerlich mit der formbildenden Größe der Negerplastik Verwandtschaft besitzt.

Auch A. Archipenko, der Russe, geht in seinen Frühwerken mit einem unbekümmerten Barbarismus vor. Aber in den geballten, immer kubisch empfundenen Vereinfachungen seiner Figuren (Abb. 4) steckt schon bei allen Expressiven ein Keim des Klassischen. In der immanenten Lebendigkeit putziger Bewegungen, in der unbedingten Rhythmisierung der Masse ist eine Parallele zur Kondensierung Matisses zu erblicken, nicht zum deutschen „Ausdruck". Und so spielt in seiner weiteren Entwicklung der Reiz des Materials eine wichtige Rolle, wichtiger die abstrakte Formung: über eine Periode fast karnevalistischer Materialverwendung, einer Zusammenstellung schematischer Figuren mittels Blech, Glas, Holzteilen, Anstrich (woraus dann die Skulptomalerei entsteht), kommt er endlich um 1916, zu einer Art klassizistischer Puppe mit dem Reiz negativer Hohlformen und kühner Auslassungen, mit dem Reiz eines zärtlich gepflegten Materials, sei es Messing oder bemalter Gips. Immer aber umfängt uns der französische Geist des „Schönen", des Abgeklärten einer geistvollen Form.

Die Deutschen finden bald den Weg zum Spirituellen, wobei ihnen die Gotik die Richtung weist. Der Belgier G. Minne (geb. 1867) geht als erster mit einer noch etwas äußerlichen Nachempfindung der Gotik voran, aber doch auch mit tiefer, asketisch leidenschaftlicher Empfindung in hageren Gestalten. W. Lehmbruck († 1919) studiert mit derselben Gründlichkeit die Anatomie wie das Prinzip der Gotik. Darum haftet seinen Werken zugleich erhabene Klarheit

184. Edwin Scharff, Torso. Bronze
Phot. Caspari, München

185. Christoph Voll, Das Weib. Gipsabguß



186. Ernst Barlach, Schreitender. Holzskulptur.
Verlag Cassirer, Berlin

wie das Rührende und Sehnsuchtsvolle eines überirdischen Verlangens (Abb. 182, 183) an, was ihn am stärksten dem Ideal der Zeit nach Vergeistigung entsprechen läßt. Er hält das edle Maß zwischen Natur und Beseelung inne; während etwa Metzner, mit intensiverer Begabung der Serbe Mestrovic einen wilden Ausdruck dem Stein nur mit Gewalttätigkeit abringt. E. Barlachs Holzfiguren bleiben erdgebunden; Wesen von russisch dumpfer Befangenheit (Abb. 186), aber innerlich von maßloser Leidenschaft glühend, gepeinigt von Seelenangst und bösen Dämonen, Dostojewskihaft; und im letzten Grunde unplastisch, weil nicht in sich ruhend, wie Archipenkos oder Lehmbrucks Geschöpfe, sondern immer auf etwas außer sich bezogen.

E. Scharff geht wohl von der Geschlossenheit des frühen Archipenko aus, drückt aber in selbständiger Form mit klar aneinanderstoßenden Kanten und gewölbten Flächen das menschlich Wesenhafte aus (Abb. 184). Mehr noch von Archipenko befruchtet, suchen dennoch ganz andere Ziele einige der Jüngsten: Chr. Voll, der ein starkes herbes Erlebnis subjektiv hereinzieht (Abb. 185), und E. Hoffmann; beide lieben das ungeheure Sich-aus-sich-selber-Runden, jenes Urplastische, wie es die Ägypter und die Negerskulptur besitzen.

187. Rudolf Belling, Boxer

Eine ganz radikale Lösung, die den Deutschen immer nahe liegt, hatte schon um 1895 H. Obrist mit seiner abstrakten Brunnenplastik versucht, aber nicht weiter verfolgt. Dieser Neigung zum Gegenstandslosen, bei der Skulptur ein gefährliches Unterfangen, folgt neuerdings Belling mit mathematisch kombinierender Phantasie (Abb. 187) und oftmals bis zur völligen Abstraktion; letztes Ziel hier ein Konstruktionalismus, der in der Skulptur eine Parallele zum Bauwerk des Ingenieurs erkennt. Ähnlich W. Wauer.

188. Alfred Messel, Warenhaus Wertheim, Berlin

189. Otto Wagner, Kirche in Wien

190. Peter Behrens, Gaswerk in Frankfurt a. M.

Die Baukunst war am Ende des Jahrhunderts heruntergekommen, nicht bloß zu eklektischen Kopien, sondern zu vollkommener Fühllosigkeit gegenüber der Lösung von Raumaufgaben, der Behandlung des Materials, ja aller elementaren Voraussetzungen von Architektur schlechthin. Die Städte europäischer Zivilisation bieten einen grauenhaften Beleg dafür.

Dieses eingesehen und die erste Abhilfe gebracht zu haben, ist das Verdienst der Engländer; zu gleicher Zeit im Kunstgewerbe, wo W. Morris der große Anreger zu materialgerechter Behandlung wird, und in der Architektur, wo Ph. Webb den Wohnbau reformiert; beides zunächst auf der Grundlage altgotischer Tradition. Die Engländer, konservativen Geistes, gehen langsam vor und reinigen zunächst die Verwendung des Materials.

Von ihren Ideen angeregt, übernimmt dann bald nach 1890 der Kontinent die Führung, indem er beim Ornament einsetzt und sogleich bis zu den letzten Möglichkeiten vordringt. Die Bewegung von 1895 wird im wesentlichen von Deutschen getragen, anfangs noch sekundiert von Belgien, Frankreich, Finnland u. a. Sie entspringt einer ethischen Gesinnung und will, aus sozialen Erlösungsgedanken

191. August Endell, Haus am Steinplatz, Charlottenburg
(nach Berliner Architekturwelt, Wasmuth Verlag)

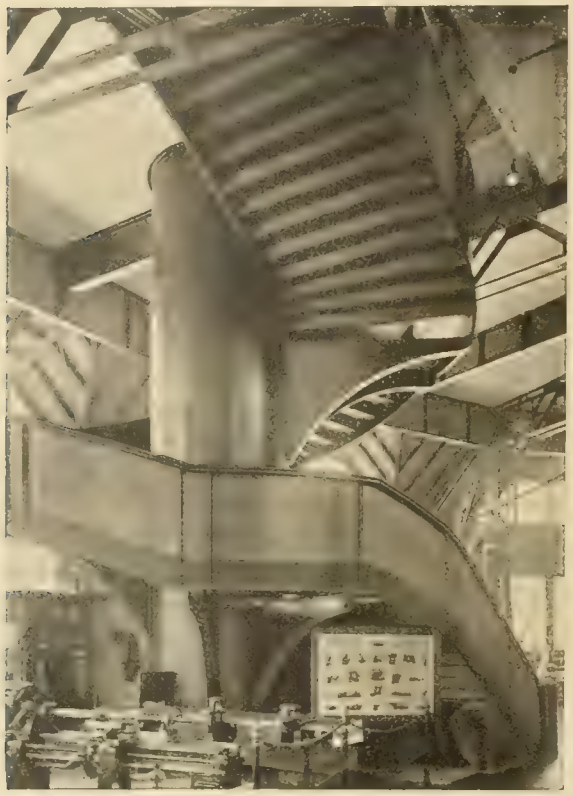
heraus, die Umwelt zur Aufrichtigkeit zunächst im Materiellen bekehren, um den modernen Menschen zu erneuern. Diese Absicht muß freilich scheitern, weil sie Unmögliches will: denn umgekehrt ist das Ornament stets nur der letzte, filtrierteste Niederschlag der Gesinnungen gewesen; indem man das Ornament erneuert, beginnt man den Bau gewissermaßen bei der Turmspitze. Aber es ist ein unerhörtes Maß schöpferischer Energie damals aufgewendet worden: weshalb die Erneuerung des Gewerbes historisch gleichwertig neben der Revolution in der Malerei von 1890 zu stehen kommt.

Die Architektur wird von hier aus zugleich angeregt. Fast alle Kunstgewerbler werden rasch zu Baumeistern; dazu treten einige Architekten von Rang, die aus der Schule von Schäfer und Wallot gediegene Tradition ins Zeitgemäße wandeln, alte Formen mit neuem Geist und Leben füllend, tauglich zu modernen

192. Heinrich Tessenow, Entwurf zu Kleinhäusern in Hellerau bei Dresden

Aufgaben. Denn diese Aufgaben sind es, die eine andere Baugesinnung verlangen; Eisen und Glas, die neuen Materialien, vermögen von sich aus keinen Stil zu erzeugen. Ihre umfangreichsten Werke, der Kristallpalast in London und der Eiffelturm (1879) in Paris, spiegeln doch nur den Ingenieurgeist der materialistischen Epoche wieder, können aber nur eine Vorbedingung des Neuen schaffen: das Gefühl der Verantwortung gegenüber Zweck und Material. Dieses Gefühl muß erst in Künstlern lebendig werden, in jener Generation von 1895, die für Warenhäuser, Fabriken, Schulen, Wohnbau die sachgemäße Form zu finden ausgeht.

Frankreich, das in der Wiederholung seiner alterprobten Stile von Ludwig XIV. bis Napoleon aufgeht, ist dazu völlig unfähig; England arbeitet in konservativen Geleisen fort. Den Löwenanteil der modernen Architektur trägt Deutschland davon, wo Lebenstempo und Notwendigkeiten mit schöpferischem Idealismus sich begegnen. In München wirkt Th. Fischer (geb. 1862) bahnbrechend, der aus romanischem Stil ein neues System gewinnt, eine umfassende Schule gründet. In Berlin A. Messel (1853 – 1909), der den vorschinkelschen Zopfstil erneut, vor allem aber an der großen Aufgabe des Wertheimbaues (Abb. 188) 1895 – 1904 über sich selber hinauswächst zum größten Stilbildner seiner Zeit; in Wien O. Wagner (1841 – 1920), von glänzender Würde und zugleich im Ornament anregend (Abb. 189). Von allen drei gehen, neben den Ornamentissen, die fruchtbringenden Ströme aus: unmittelbar von



193. Hans Poelzig, Inneres eines Wasserturmes

Wagner, dessen Schüler J. Hoffmann (Abb. 197) und J. Olbrich den Wiener Geschmack auch in der Baukunst am zeitgemäßesten ausdrücken.

Von den Kunstgewerblern von 1895 haben sich die stärksten zu bedeutenden Architekten entwickelt: P. Behrens (geb. 1868) zu einem Schöpfer gewaltiger Fabrikanlagen (Abb. 190), im Palaststil zu einem Fortsetzer der Schinkel-Messelschen Tradition; A. Endell, dessen Rokokonatur sich pikant und ideenreich in Theatern und Miethäusern (Abb. 191) offenbart; R. Riemerschmid, dem ein Münchner Element seinen konstruktiven Stil zu wohltuender Ruhe dämpft.

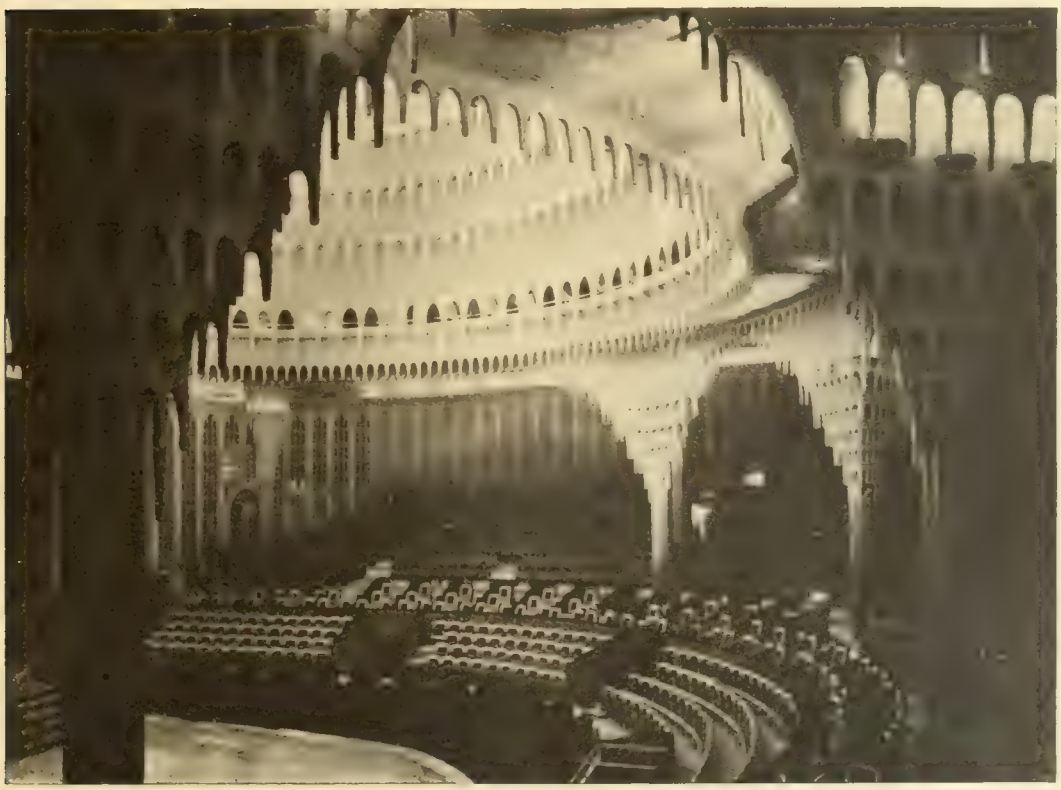
Die fortgeschrittensten unter den eigentlichen Architekten der Gegenwart sind: H. Tessenow, der mit handwerklichem Sinn vom Einfachsten ausgeht und, ein asketischer Klassizist, in Arbeiterhäusern (Abb. 192) wie dem feierlichen Bau der Dalcrozeschule in Hellerau, solides Gewerk zu Monumentalität erhebt; H. Poelzig, im Gegensatz zu diesem Puritaner, von mächtigem Schwung barocker Phantasie, die am liebsten mit Riesenmassen spielt. Seine Fabriken (Abb. 193) und Warenhäuser, Wassertürme von herrlicher Sachlichkeit, gesammelter Wucht; sein Bestes, durch Ungunst der Zeit, Projekt geblieben, oder ein halbes Provisorium wie die geniale Stalaktitenhöhle des Großen Schauspielhauses in Berlin (Abb. 194), das in ungewöhnlichen Farben strahlt: alles in allem unsre stärkste Hoffnung. Ganz neue Perspektiven öffnet neben dem sensiblen Organisator Gropius, die Idee der Glasarchitektur von B. Traut; und noch weiter auf der Linken der Entwicklung, der Tscheche Gočar, der kubistische Gedanken geistreich in Bauformen (Abb. 196) übersetzt.

Im Kunstgewerbe vollzieht sich naturgemäß die Neuschöpfung weit hemmungsloser als in der an praktische Erfordernisse gebundenen Architektur. Der Grundgedanke gehört dabei dem Naturalismus an: das Ornament aus der Funktion und Konstruktion zu schöpfen (hier wirkt das Ingenieurmäßige des Eisenzeitalters nach), neue Schmuckformen aber unvermittelt der Natur zu entnehmen.

Die intensivste Anregung bringt H. van de Velde aus Belgien nach Deutschland (Abb. 195), ein Fanatiker der konstruktiven Idee aus Wahrheitsliebe. H. Obrist (1862 geb.), in München, von wo die Bewegung überhaupt ihren Ausgang nimmt, von ähnlicher Idee erfaßt, die er in Stickereien und abstrakter Skulptur ausführt. O. Eckmann (1865 - 1902) popularisiert diese Funktionslinien zu dem Schlängelwesen, das dann vollends von Fabrikanten zum „Jugendstil" breitgewalzt wird. A. Endell und P. Pankok (Abb. 198) übertragen, beide mit dem größten Reichtum an Phantasie, das Ornamentale auf Gebrauchsgegenstände, Möbel, vollständige Zimmereinrichtungen. Hier liegt die Gefahr des Architekten, Einrichtungen zu schaffen, so abgeschlossen in sich und vollkommen, daß nichts anderes mehr hineinpaßt, am wenigsten ein Bewohner; weshalb die Möbel Endells oder Pankoks auch ganz herrliche Museumsstücke sind. Dieser Gefahr wird aber rechtzeitig begegnet, indem die Gedanken der Schöpferischen für den alltäglichen Gebrauch banalisiert werden; was durch R. Riemerschmid und B. Paul am geschmackvollsten geschieht. Seitdem (seit etwa 1906) paßt sich das deutsche Kunstgewerbe mehr dem Gebrauch und den Fabrikationsmethoden an, fällt ins Eklektische zurück und macht die fälligen Moden mit. Indes bleibt als das gute Gewissen der Bewegung die Wiener Schule bestehen. Die schönsten Anregungen kommen ihr aus Schottland, von der kapriziösen Kunst der Mackintosh, die ihre Möbel und Ornamente mit letzter Feinheit des Geschmacks zeichnen, eine wahre Dekadenzkunst von dem Raffinement der Beardsley und Wilde. Die Wiener bilden das geometrische

Muster zum System aus: J. Hoffmann (geb. 1870) (Abb. 197) und J. Olbrich (1867–1908) an der Spitze; und die Wiener Werkstätten sind seitdem der Ort praktischer Tradition für den kultiviertesten Geschmack der Zeit geblieben.

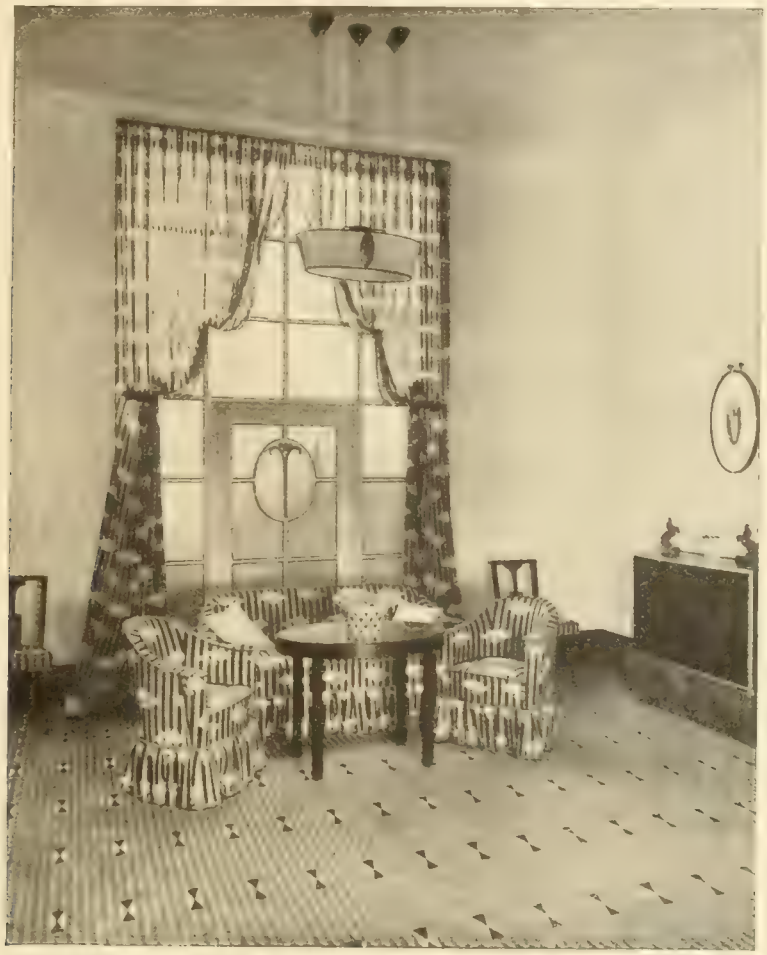
Betrachtet man aber das Leben der europäischen Menschen, wie die Revolution bildender und geschmacklicher Kunst so ganz und gar keinen Eindruck auf die Masse der Lebenden und der Staaten gehabt hat, so kommt uns das Spirituelle dieses riesenhaften Aufwandes in den Sinn; die Unmöglichkeit, heute noch Kunst aus einer Atelierangelegenheit für wenige Tausende zu einer Sache des Volkes zu machen, aus Kunstbewegungen zum Stil, dem Ausdruck des Volkstümlichen, vorzudringen. Das Volk und die Staaten verharren in der Barbarei der Zivilisation und des Ungeschmacks. Der Werkbund, 1907 gegründet, hat in Deutschland versucht, die Verbindung zwischen Kunst und Volk herzustellen. Der Krieg hat auch diese Hoffnung vernichtet.



194. Hans Poelzig, Das große Schauspielhaus, Berlin

195. Henry van de Velde, Werkbundtheater in Köln. 1912

196. Gočar, Ausstellungs-Eingang



197. Josef Hoffmann, Zimmerecke (nach Deutsche Kunst und Dekoration)

198. Bernhard Pankok, Musikzimmer

Literatur

(einige umfassende Hauptwerke).

W. C. Behrendt, Der Kampf um den Stil im Kunstgewerbe und in der Architektur. 1920.
Fritz Burger, Einführung in die moderne Kunst. 1918.
Max Deri, Die Malerei im 19. Jahrhundert, 2 Bde. 1919.
Th. Duret, Die Impressionisten. (1920).
Rich. Hamann, Die deutsche Malerei im 19. Jahrhundert. 1914.
Wilh. Hausenstein, Die bildende Kunst der Gegenwart. 1920.
L. Justi, Deutsche Malkunst im 19. Jahrhundert. 1921.
Alfred Kuhn, Die neuere Plastik. 1921.
J. Meier-Graefe, Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst. 3 Bde. III. Aufl. 1920ff.
Ad. Rosenberg, Geschichte der modernen Kunst. 3 Bde. 1885ff.
K. Scheffler, Deutsche Maler und Zeichner im 19. Jahrhundert. 1919.
P. F. Schmidt, Deutsche Malerei um 1800. (2 Bde.) 1921ff.
H. v. Tschudi, Die deutsche Jahrhundert-Ausstellung in Berlin. 2 Bde. 1906.
Karl Woermann, Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker. II. Aufl. Bd. 6. 1922.

N 6450 .S35 1922 SMC
Schmidt, Paul Ferdinand,
Die Kunst der Gegenwart
47086250

GRIMM & BLEICHER, MÜNCHEN